
780.7 L411E c.1
Lavignac, Albert
L'education musicale. --
R.W.B. JACKSON LIBRARY
3 0005 02076 7144
OISE CIR

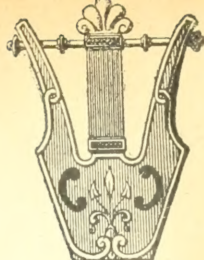
157

18,00

L'ÉDUCATION MUSICALE

Imprimerie C. Lamy, 124, boul. de la Chapelle. Paris.

?e *Edition*



'Education Musicale

par

Albert Lavignac

Professeur d'Harmonie

au Conservatoire de Paris



PARIS

LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE

15, RUE SOUFFLOT, 15

L'ÉDUCATION MUSICALE

CHAPITRE PREMIER

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR L'ÉDUCATION MUSICALE

La musique est une langue.

Infiniment moins précise que le plus rudimentaire des idiomes quant à la détermination du sujet traité, elle possède, en revanche, une intensité d'expression, une puissance d'émotion communicative, à laquelle ne saurait atteindre aucun langage parlé, si parfait qu'il soit.

Comme toutes les langues, elle possède divers dialectes, des patois ou jargons, elle a même son argot; elle a son orthographe rationnelle, étymologique, son orthographe phonétique et ses orthographes fantaisistes; on peut donc la parler plus ou moins bien, l'écrire plus ou moins correctement.

« L'étude de la langue musicale est semblable à « celle des autres langues. Celui qui l'apprend dès « l'enfance peut se l'approprier, mais dans un

« âge avancé il est presque impossible d'y parve-
« nir[1]. »

Comme les langues aussi, elle peut s'enseigner de deux manières, par la pratique ou par la théorie. Elle possède sa littérature spéciale, d'une richesse et d'une variété extrêmes ; le compositeur est un auteur au même titre que le littérateur, les virtuoses chanteurs ou instrumentistes sont des interprètes comme le déclamateur ou le lecteur ; les uns se servent de mots, les autres de sons, mais leur but est le même, provoquer l'émotion ou tout au moins captiver l'intérêt. « La musique est comme une langue universelle qui raconte harmonieusement toutes les sensations de la vie. » (Mme Cottin.) Enfin, toujours comme les langues, elle se transforme incessamment, par une évolution lente et logique, suivant les progrès de la civilisation et correspondant au besoin des différentes époques et des pays divers.

La musique est un art.

Le plus subtil, le plus immatériel et le plus fugitif de tous les arts : l'architecte remue les blocs de pierre ; le sculpteur travaille dans le bronze et dans le marbre ; le peintre fixe sur la toile, le bois, la pierre ou le papier, des substances colorantes d'une durée illimitée ; le poète lui-même trouve dans les mots de sa langue les éléments fixes et tout préparés de son œuvre. Seul, le musicien semble travailler dans le vide et avec le vide ; des sonorités,

1. A. Rubinstein, *Aphorismes* (le *Ménestrel*, 1900).

presque aussitôt éteintes que perçues, et dont rien ne reste que le souvenir, voilà son lot; c'est avec cela qu'il doit « charmer l'oreille, intéresser l'esprit, parfois exalter l'âme », selon une vieille définition qui n'est pas pour cela des plus mauvaises.

Cet art est pourtant assimilable à la poésie, car le compositeur joue avec les sons comme le poète avec les mots; comme lui, il est sévèrement astreint aux lois du rythme et de la consonance; comme lui, il s'adresse à l'esprit, au cœur, à l'âme, par l'intermédiaire de l'organe auditif. — Il est aussi bien assimilable à la peinture, car il possède son coloris particulier, qui est l'orchestration; son dessin, sa ligne, qui est le contour mélodique; et la sage pondération des combinaisons qui en résultent, qui, dans l'un comme dans l'autre des deux arts, constitue l'harmonie. — Il est peut-être plus assimilable à l'architecture pour celui qui sait saisir le rôle capital que jouent en musique les proportions relatives des diverses parties d'une composition, de quelque vaste ou minime importance qu'elle soit, qu'il s'agisse d'une simple *romance sans paroles* ou d'un *oratorio*, d'un petit *air à danser* ou d'un *opéra* en cinq actes. Considérer la musique comme « l'architecture des sons », selon le mot de Mme de Staël, est une conception absolument juste : une symphonie de Beethoven, de Mendelssohn ou de Saint-Saëns est un véritable édifice sonore, aussi bien que des monuments comme le Parthénon d'Athènes, Saint-Marc de Venise et l'abbaye de Westminster sont des chefs-d'œuvre d'harmonie architecturale.

La musique est une science.

« Il n'y a pas d'*art* sans *science* : la race tout en-« tière des maîtres est là pour en faire foi[1]. »

C'est même une science mathématique au plus haut degré, car, en dernière analyse, tous les éléments, tous les procédés qui concourent à la confection d'une œuvre musicale, viennent trouver leur explication et leur raison d'être dans les nombres et les combinaisons de nombres. Inféconde par elle-même et à elle seule, en fortifiant l'art et augmentant sa puissance productrice, « la science est un « cadran qui marque l'heure du progrès accompli[2] ».

Le *rythme*, qu'il soit réduit à sa plus simple expression ou poussé jusqu'aux complications extrêmes, n'est pas autre chose que la division d'une unité de temps en fractions égales ou inégales, mais toujours proportionnelles. — L'*intonation*, ou hauteur du son, dépend uniquement du nombre absolu de vibrations que fournit dans un temps donné le corps sonore mis en action. — L'*intensité*, la force plus ou moins grande du son, résulte de l'amplitude des mêmes vibrations et de la violence avec laquelle elles ébranlent l'air ambiant. — Le *timbre* provient de la conformation même de l'instrument par lequel le son est émis, et des subdivisions ou sons harmoniques qui l'accompagnent. — Les combinaisons les plus savantes de l'*harmonie* et du *contrepoint* ont pour base les rapports numériques existant entre les différents sons, d'où naît la sensation plus ou

1. Ch. Gounod, *Étude sur les Chorals de Bach* (préface).
2. Émile de Girardin.

moins accentuée de consonance, de dissonance ou de discordance que l'oreille éprouve, qu'elle savoure, tolère ou rejette. — Tout enfin, car je crois bien n'avoir rien oublié, peut être finalement ramené à des chiffres, être analysé et expliqué par les lois positives de l'acoustique et des mathématiques.

La musique est donc à la fois une LANGUE, un ART et une SCIENCE, et doit être envisagée, selon les circonstances, sous l'une ou l'autre de ces trois faces.

La LANGUE est d'essence divine, car le chant est aussi naturel à l'homme que la parole ou le simple cri; il est même assez vraisemblable de penser que, chez les premiers humains, le cri et la vocifération ont dû précéder la parole articulée.

L'ART est un produit de l'esprit humain, qui tend toujours à ennoblir, à poétiser et idéaliser les matériaux qui lui sont fournis par la nature.

La SCIENCE, aussi froide et positive que l'art est exubérant, apparaît ici, avec ses chiffres et ses formules exactes, comme un frein salutaire ou un balancier chargé de maintenir l'équilibre.

De la langue est né l'art, qui ne pouvait exister sans elle, et que la science vient à son tour expliquer, étayer en quelque sorte, en le guidant dans ses développements et l'empêchant parfois de s'égarer dans des voies dangereuses ou sans issue.

C'est en se pénétrant de ces considérations et d'autres de même nature, que l'on concevra le mieux les meilleurs moyens à mettre en œuvre pour entre-

prendre et poursuivre une éducation musicale dans de saines conditions, ce qui est plus difficile qu'on ne le croit généralement, et mérite de ne pas être traité à la légère.

Qu'il s'agisse d'acquérir un talent d'artiste ou un talent d'amateur, ce n'est là qu'une question de degré tout au plus ; car, en faisant abstraction de la carrière toute spéciale de l'artiste lyrique, qui participe du chanteur et du comédien, on ne sait vraiment au juste où il faut placer la barrière qui sépare le professionnel de celui qui s'occupe de musique pour son simple agrément. Les procédés à employer sont sensiblement les mêmes pour l'un et pour l'autre, à quelques nuances près, que nous nous réservons de développer au cours de cette étude, puisque le but final à atteindre est presque le même. D'ailleurs ne voit-on pas chaque jour des amateurs se transformer en artistes militants, comme aussi des musiciens de profession abandonner leur trop ingrate carrière pour en embrasser quelque autre plus lucrative, tout en continuant à faire de l'art pour leur seul plaisir, ou pour celui de leur entourage ?

Les conseils qui vont suivre, fruits d'une quarantaine d'années d'expérience de l'enseignement, à tous les degrés et dans toutes les conditions, sont donc applicables à ces deux catégories indistinctement, de même qu'aux différentes branches de l'art musical, composition, chant ou virtuosité instrumentale, que chacun aura en vue de poursuivre au début.

Je dis au début, car il arrivera bien des fois que

les premiers projets seront modifiés par la force des circonstances, ou pour des causes impossibles à prévoir avant le jour où elles viendront s'imposer inexorablement, telle l'absence de voix chez l'adulte dont les parents auront décidé prématurément de faire un chanteur, parce qu'il avait une jolie voix étant enfant, ou « parce que tout le monde en a dans la famille » ! Ne riez pas ; cela arrive journellement.

Ceci me conduit tout naturellement à signaler l'aberration trop fréquente qui consiste à considérer, au point de vue des aptitudes, l'enfant comme une sorte de prolongement de soi-même, et à décider de sa carrière d'après celle qu'on aurait voulu embrasser, et qu'on regrette de n'avoir pu parcourir. Certes, il existe des cas d'hérédité dans les dispositions artistiques comme en tout : on a pu voir, du seizième au dix-huitième siècle, la tribu des Bach peupler la Thuringe, la Saxe et la Franconie d'une foule d'artistes de premier ordre, qui, afin de conserver entre eux une sorte de lien patriarcal, se réunissaient une fois l'an, tantôt à Erfürt, tantôt à Eisenach ou Arnstadt, au nombre de cent à cent vingt. On peut citer dans l'antiquité les Hortensius, les Curion et les Lysius, chez qui l'art oratoire se propageait, même chez les femmes ; Eschyle, dans la famille duquel on comptait huit poètes tragiques ; plus près de nous, les Vernet, peintres de père en fils pendant trois générations ; Mozart, dont le père jouait du violon ; Rossini, dont le père était corniste... dans les foires.

On pourrait certainement en citer d'autres; mais il serait tout aussi facile de trouver des exemples contraires d'enfants issus de père et mère musiciens, et entièrement dénués de tout sentiment artistique, ou, inversement, d'artistes de génie dont les parents n'avaient jamais manifesté le moindre penchant pour la musique. Bien plus, il existe un grand nombre de grands artistes ayant entrepris leurs études musicales contre le gré de leur famille : Berlioz, que son père, médecin, voulait faire médecin comme lui; Wagner, dont on avait décidé de faire un peintre, et qui ne put se livrer à la musique qu' « à la « grande désolation de sa famille, qui ne croyait pas « à sa vocation[1] »; Hændel, qui devait travailler en secret; Nicolo, Dalayrac, Chabrier... furent de ceux-là.

Il ne faut donc nullement en faire une règle, et c'est désolant d'entendre des gens vous dire : « Oh! si jamais j'ai un fils, j'en ferai un musicien; j'aurais tant aimé l'être! » Cela aboutit le plus souvent, l'entêtement s'en mêlant, à imposer à un pauvre petit être des mois et des années d'un travail vers lequel il n'éprouve aucun attrait, et qui constitue pour lui un véritable supplice. Cela peut aller jusqu'à lui faire prendre la musique en horreur.

Au contraire, une chose qui a une importance énorme sur le développement futur de l'intelligence de l'enfant dans le sens qui nous occupe, c'est le milieu qu'il habite pendant ses toutes premières an-

1. A. Lavignac, *le Voyage artistique à Bayreuth.*

nées, l'atmosphère qu'il respire et le degré de musicalité de ceux qui l'entourent perpétuellement. Au risque de paraître paradoxal, je ne crains pas d'affirmer qu'une nourrice qui a la voix fausse peut lui fausser l'oreille pour toujours ; et ce que j'avance là n'est pas tellement extraordinaire si l'on veut bien remarquer que l'enfant prend et conserve parfois toute sa vie, mais toujours très longtemps, l'accent caractéristique du pays où est il né ou des personnes par lesquelles il a été élevé ; et si, au bout de longues années, il arrive à le perdre, il lui restera toujours une propension à le reprendre au moindre séjour dans son pays natal.

« Les Romains nous ont appris, par l'application « qu'ils donnaient à l'étude de leur langue, ce que « nous devrions faire pour nous instruire de la nôtre. « Chez eux, les enfants, dès le berceau, étaient for- « més à la pureté du langage. Ce soin était regardé « comme le premier et le plus essentiel, après celui « des mœurs. Il était particulièrement recommandé « aux mères mêmes, aux nourrices, aux domesti- « ques. On les avertissait de veiller, autant qu'il « était possible, à ce qu'il ne leur échappât jamais « d'expression ou de prononciation vicieuse en pré- « sence des enfants, de peur que ces premières im- « pressions ne devinssent en eux une seconde nature, « qu'il serait presque impossible de changer dans « la suite[1]. »

Quoi donc d'étonnant à ce que le même phéno-

1. Rollin, *Traité des études*.

même se produise à l'égard des sons musicaux? Le bébé qui n'aura jamais entendu chanter autrement que faux ne pourra pas imaginer à lui tout seul de chanter juste, donc il commencera par chanter faux; son organe auditif, encore à l'état de formation, s'habituera et s'accordera en quelque sorte avec cette façon de chanter: plus tard il continuera ainsi, n'ayant aucune raison de faire différemment... Et voilà comme se font les voix fausses.

« L'éducation de l'homme commence à sa nais-« sance, » a dit J.-J. Rousseau; « les premières habi-« tudes sont les plus fortes, » a écrit Fénelon. Or, quelles sont les premières habitudes que peut prendre un enfant? Mal marcher ou mal prononcer, puisque ce sont les deux premières choses qu'il apprend, et j'ajoute mal chanter, car il s'amuse autant à fredonner qu'à balbutier des syllabes. Montaigne était du même avis, et de façon plus explicite encore. Voici ce qu'il dit : « Je trouve que nos plus grands « vices prennent leur pli dès notre plus tendre en-« fance, et notre principal gouvernement est entre « les mains d'une nourrice. » Je crois que c'est assez clair, à moins que l'on ne veuille pas admettre que chanter faux, ou entendre faux, dénote un vice de conformation.

Je trouve à ce sujet une anecdote charmante dans les *Mémoires* de Gounod, et je la reproduis textuellement :

« Ma mère, qui avait été ma nourrice, m'avait cer-« tainement fait avaler autant de musique que de lait. « Jamais elle ne m'allaitait sans chanter, et je peux

« dire que j'ai pris mes premières leçons sans m'en « douter et sans avoir à leur donner cette attention « si pénible au premier âge et si difficile à obtenir « des enfants. Sans en avoir conscience, j'avais déjà « la notion très claire et très précise des intonations « et des intervalles qu'elles représentent, des tout « premiers éléments qui constituent la modulation, « et de la différence caractéristique entre le mode « majeur et le mode mineur, avant même de savoir « parler, puisqu'un jour, ayant entendu chanter dans « la rue par quelque mendiant sans doute, une « chanson en mode mineur, je m'écriai : « Maman. « pourquoi il chante en do qui *plore* (pleure) ? »

« J'avais donc l'oreille parfaitement exercée, et je « pouvais tenir avantageusement déjà ma place d'é- « lève dans un cours de solfège, où j'aurais pu même « être professeur[1]. »

Par une concordance d'idées au moins curieuse, le célèbre professeur Zimmermann, qui devait plus tard devenir le beau-père de Gounod, employait fréquemment cette locution : « Il faut savoir *inoculer* « la musique à un enfant. »

J.-J. Rousseau raconte que lorsqu'il était tout petit, une de ses tantes le berçait en lui chantant des chansons populaires : « Je suis persuadé, ajoute- « t-il, que je lui dois le goût ou plutôt la passion « pour la musique qui ne s'est développée en moi « que longtemps après[2]. »

De tout ceci, nous pouvons considérer comme ac-

1. Ch. Gounod, *Mémoires d'un artiste.*
2. J.-J. Rousseau, *Confessions*

quis et suffisamment démontré que, longtemps avant l'époque où il convient d'entreprendre l'instruction musicale proprement dite, il n'est pas indifférent de préparer le terrain de cette culture, en élaguant les herbes mauvaises et nuisibles, c'est-à-dire en éloignant du poupon les causes perturbatrices du sens de l'ouïe, les bruits violents, les trépidations, les voix criardes ou discordantes, les instruments trop bruyants, avec le même soin que l'on apportera plus tard à lui épargner l'audition de tout ce qui pourrait développer chez lui le mauvais goût.

Un père qui caresserait pour sa fille, encore au berceau (ceci est une simple supposition), l'ambition qu'elle brille un jour comme danseuse d'opéra, ne serait probablement pas très surpris si quelqu'un de ses amis venait lui conseiller de veiller, dès ses premiers pas, à ce qu'elle n'ait pas les jambes torses. Il y aurait même peut-être pensé à lui tout seul.

Au fond, c'est exactement la même chose que ce que nous disons. La seule différence, c'est que les jambes sont visibles, et que, si elles se tordent, on peut s'en apercevoir en temps voulu, tout de suite ; tandis que si une difformité se produit dans l'appareil de l'ouïe, mystérieusement encastré comme il l'est dans la boîte cranienne, personne ne peut le constater, sinon trop tard pour qu'il soit possible d'y porter remède. Et le mal reste fait. Plus tard, on se demande pourquoi cet enfant entend faux, chante faux, tandis que ses parents entendaient et chantaient si juste, et c'est souvent tout simplement parce que

son oreille a été brutalisée ou malmenée à l'âge où il aurait fallu savoir la ménager, comme on le fait pour les organes visibles, dont il est facile de suivre le développement au jour le jour.

Or, si l'oreille est défectueuse, il vaut mieux renoncer de suite à faire de la musique, d'abord parce qu'on ne pourra jamais devenir qu'un musicien détestable et de tout dernier ordre, un musicien comme il y en a toujours trop, ensuite parce qu'on ne pourra jamais en éprouver nul plaisir. Et puisque la musique est rangée parmi les arts d'agrément, il serait assez absurde d'en entreprendre l'étude avec la quasi-certitude qu'on n'en tirera aucune jouissance, qu'on n'arrivera jamais qu'à des résultats minables, faute de dispositions naturelles et des aptitudes spéciales nécessaires, qu'enfin on perd un temps précieux, qui pourrait être utilisé agréablement et profitablement de mille autres manières, à poursuivre un but chimérique. Aussi j'estime que les parents sont très coupables qui exigent de tels efforts de leurs enfants sans s'être assurés au préalable qu'ils ont tout au moins de sérieuses chances de réussite, simplement pour obéir à la mode stupide qui veut qu'aujourd'hui tout le monde soit peu ou prou musicien.

Comment donc peut-on s'assurer qu'il existe une prédisposition pour la musique?

A vrai dire, je ne crois pas qu'il y ait de signes absolument certains et infaillibles ; mais il y a de nombreuses indications qui trompent rarement. En voici quelques-unes :

L'enfant (je ne parle plus ici d'un nourrisson,

mais d'un enfant de quatre à six ans, ou même plus) manifeste un plaisir évident à entendre de la musique. — Il s'approche du piano. — Il aime à écouter chanter. — Il demande à ne pas aller se coucher les soirs où l'on fait de la musique. C'est déjà un bon signe.

Un enfant qui, laissé libre de choisir entre une soirée à passer au cirque ou un concert de musique sérieuse, opte pour le concert, mérite que ce fait soit pris en note ; s'il se renouvelle, à plus forte raison.

Il tambourine sur sa table, sur les vitres, avec une règle, avec ses doigts, des bruits rythmiques nettement cadencés, reproduisant d'une façon reconnaissable l'allure de la marche, d'une valse... C'est encore de bon augure.

Il retient facilement les airs simples qu'il a entendu chanter, rondes enfantines, chansons populaires, cantiques, et aime à se les rechanter à lui-même pour son propre agrément. C'est un indice sérieux. S'il les chante vraiment juste et en mesure, cela devient un excellent signe, à prendre en considération.

Si de lui-même, sans que personne l'y incite, il a l'idée de chercher, avec un doigt, ces mêmes airs sur le piano, c'est encore mieux, et s'il arrive à y réussir, c'est presque concluant.

On peut alors procéder à quelques petites expériences tendant à éprouver s'il possède deux qualités précieuses : le sens de l'*imitation des sons* et la *mémoire des sons,* ce qui n'est pas la même chose.

On lui fait entendre, sur un instrument quelconque, plutôt qu'à la voix, une note d'abord, une seule, en lui demandant de la répéter, lui, en chantant. S'il y réussit, on renouvelle l'essai en changeant de note, mais en ayant bien soin de ne pas dépasser les limites de sa petite voix, afin de ne rien lui demander d'impossible et de ne pas le désorienter ou rebuter. Ensuite on lui fera entendre et répéter deux notes consécutives, à distance de seconde majeure ou mineure, de tierce, quarte ou quinte, enfin toujours à des intervalles faciles à percevoir, en ayant soin de les présenter tantôt en montant, tantôt en descendant. S'il satisfait à cette épreuve, qu'il n'y a pas lieu de pousser au delà de trois notes, c'est qu'il possède le sens instinctif de l'imitation des sons, chose éminemment précieuse, car elle s'acquiert très difficilement par l'étude chez ceux qui n'en sont pas doués nativement.

Pour ce qui est de la mémoire des sons, on doit s'y prendre différemment. Après lui avoir fait entendre avec insistance un son quelconque, par exemple le *la* du diapason, sur lequel on appelle fortement son attention, qu'on lui fait chanter et répéter, on lui joue très lentement la gamme d'*ut* majeur, en lui demandant de reconnaître la note *la* au passage. On peut modifier l'expérience en présentant les sons dans un ordre autre que celui de la gamme. On peut encore la rendre plus difficile et plus probante en causant de choses et d'autres, en racontant une histoire, en claquant des mains ou frappant sur la table, en produisant des bruits quelconques n'ayant

toutefois pas caractère musical, entre le moment où l'attention est appelée sur la note et celui où on lui demande de la reconnaître parmi plusieurs autres. Celui qui satisfait à cette deuxième épreuve peut être vraiment considéré comme ayant l'oreille juste et comme très probablement apte à profiter de l'instruction musicale qui lui sera donnée.

Il est bien entendu que ces divers essais, qu'on peut facilement varier, doivent toujours être faits en jouant, familièrement, et sans aucune solennité qui leur donne l'apparence intimidante d'un examen.

Rien ne s'oppose, d'ailleurs, s'ils n'ont pas réussi un jour, à ce qu'on les renouvelle un mois ou un an plus tard, sans se désespérer le moins du monde, car le tempérament musical est loin de se manifester chez tous les individus constamment au même âge, et l'extrême précocité n'est pas toujours un avantage indispensable.

Je citerai pourtant ici un exemple fort intéressant que je trouve dans un volume de Camille Saint-Saëns, et qui montrera de quelle manière le sens musical se révèle pendant la première jeunesse chez ceux qui sont véritablement bien organisés, ainsi que la façon dont il convient de présenter à l'enfant, comme un jeu, les diverses expériences d'essai dont nous venons de parler :

« Dans mon enfance, j'avais l'oreille très délicate, « et l'on s'amusait souvent à me faire désigner la « note produite par tel ou tel objet sonore, flambeau, « verre ou bobèche. J'indiquais la note sans hésita- « tion. Quand on me demandait quelle note produi-

« sait une cloche, je répondais toujours : « Elle ne « fait pas une note, elle en fait plusieurs. » Ce qui « paraissait étonner beaucoup les gens[1]. »

Et je parie que cela en étonnera encore beaucoup, car dans la résonance multiple des cloches, qui en effet produisent toujours plusieurs sons, en dépit du proverbe : « Qui n'entend qu'une cloche n'entend qu'un son, » il en est toujours un fortement proéminent qui absorbe l'attention au point de faire passer les autres complètement inaperçus. Et c'est en cela que le jeune Saint-Saëns faisait acte d'une sagacité remarquable, d'une finesse d'ouïe vraiment rare.

Saint-Saëns a été un prodige de précocité ; Mozart aussi : à quatre ans, il composait déjà de petits menuets ; Haydn, à cinq ans, manifestait le plaisir qu'il aurait à prendre part à un concert de famille en simulant de jouer du violon avec une baguette sur un morceau de bois ; c'était moins fort, mais peu après il jouait réellement, et avec goût, d'un vrai violon. On peut en citer quelques autres qui sont devenus de très grands artistes, mais c'est loin d'être une condition nécessaire ; on pourrait presque dire le contraire, qu'en général les petits prodiges, fleurs de serre étiolées, ne produisent pas de longues carrières : tous ces malheureux petits violonistes, pianistes, ou autres, de six ans, quatre ans, produits d'un surmenage immoral, que nous voyons un Barnum promener de par le monde, sont destinés le

1. Camille Saint-Saëns, *Harmonie et Mélodie.*

plus souvent à devenir des musiciens très ordinaires ou à disparaître de bonne heure de l'horizon artistique où ils n'ont plus aucune raison d'attirer l'attention.

Beethoven n'était pas un petit prodige, lui, tant s'en faut : il fallait le battre pour lui faire travailler son piano, à ce que rapporte Fétis, auquel je laisse la responsabilité de ces mauvais traitements. De ce que cela lui a bien réussi il ne faudrait pas non plus se faire une règle de l'emploi de la schlague pour l'enseignement des arts d'agrément.

Rubinstein émet à ce sujet une opinion très intéressante :

« La plupart de nos grands maîtres ont été des « enfants prodiges, mais le nombre de ces grands « maîtres est bien petit en comparaison de la masse « d'enfants, doués musicalement, qu'on admire cha- « que année, et qui, plus tard, ne tiennent rien de « ce qu'ils promettaient. Ordinairement le talent « musical se manifeste chez les enfants dès l'âge le « plus tendre, mais il vient un temps (chez les gar- « çons, de quinze à vingt ans, chez les jeunes filles, « de quatorze à dix-sept) où ce talent subit une « crise, faiblit et s'endort à tout jamais ; ceux-là « seuls qui sont capables de passer ce Rubicon de- « viennent de grands artistes : leur nombre n'est « que très limité[1]. »

L'âge auquel il convient d'entreprendre l'instruction musicale élémentaire est essentiellement varia-

1. A. Rubinstein, *la Musique et ses Représentants.*

ble et ne saurait être fixé d'une façon précise. Il ne peut être le même pour tous, et reste subordonné à des considérations diverses, dont je ne puis songer à énumérer ici que les principales.

En premier lieu vient l'état général physique et la santé du jeune sujet : il ne faut jamais exiger d'un enfant malingre un travail cérébral, en réalité très énervant et excitant, qui pourrait porter un préjudice irrémédiable à son développement normal ; les exemples ne sont malheureusement pas rares de ces cas de surmenage. L'enfant doit être gai, bien portant, alerte ; s'il n'en est pas ainsi, il vaut mieux attendre. Ensuite, il faut beaucoup tenir compte de son caractère, des aptitudes qu'il aura déjà montrées pour quelque autre étude, telle que la lecture, la récitation de fables, ou pour des jeux demandant un certain effort d'intelligence ou de mémoire. Enfin, tout en sollicitant leur apparition, il faut avoir la patience d'attendre que se manifestent quelques-uns de ces signes précurseurs auxquels nous avons dit que peuvent être reconnus à peu près sûrement ceux qui sont doués par la nature d'un tempérament apte à recevoir les bienfaits de l'éducation musicale. Le grand philosophe Kant nous a dit : « Développer « chaque individu dans toute la perfection dont il est « susceptible, voilà le but de l'éducation. » Il faut donc, avant de chercher à inculquer à un enfant les principes d'un art quelconque, s'assurer qu'il est dans les conditions voulues pour en profiter ; je le répète ici une dernière fois, pour n'y plus revenir.

Lors donc que paraît venu le moment convenable

pour lui donner les premières notions musicales, il s'agit de choisir une méthode, un procédé, de le mettre entre les mains d'un professeur, en se pénétrant bien de cette vérité, qu'il n'est pas plus difficile de bien diriger une éducation que de la diriger mal; le tout est de prendre la peine de s'éclairer, au lieu de marcher à l'aveuglette.

C'est ici qu'il est bon de se souvenir que la musique est avant tout une langue, et que le système d'enseignement qui lui convient le mieux est aussi celui qui convient le mieux à l'enseignement des langues, celui par lequel nous avons tous appris notre langue maternelle, et qui nous est tout naturellement indiqué par le simple bon sens : la pratique avant la théorie.

Enseigner à un tout jeune enfant la musique au moyen de principes, quelque simplifiés qu'ils soient, c'est à peu près aussi judicieux que si on cherchait à lui apprendre à parler par la grammaire. Certes, on peut y arriver et on y arrive, mais au prix de combien de temps perdu, de quels agacements pour les parents et le professeur, de quelle fatigue inutile pour le petit cerveau de l'élève!

Il est si facile, au contraire, de présenter la chose comme un amusement, un jeu qui repose des autres, et de laisser faire la nature! La nature a doué l'enfant de l'esprit d'imitation; c'est parce qu'il entend parler autour de lui qu'il essaye d'en faire autant, et qu'il s'exerce de lui-même à prononcer d'abord les syllabes les plus simples, *ba* ou *ma*, qu'il répète à satiété pendant des mois, pour passer ensuite à

d'autres plus compliquées, *za* ou *ra*, puis les réunir et former des mots. Si, par une cruelle expérience, on faisait le silence absolu autour d'un enfant depuis sa naissance jusqu'à l'âge adulte, il n'aurait jamais l'idée d'essayer de parler. C'est d'ailleurs ce qui arrive aux sourds de naissance : n'entendant pas parler, ils n'ont pas l'idée de parler eux-mêmes, quoique leurs organes vocaux soient parfaitement conformés pour cela, et ils deviennent des sourds-muets. C'est donc par simple esprit d'imitation, et en s'amusant, que l'enfant apprend à former tous les sons du langage parlé, et non parce qu'on lui a expliqué la différence entre les voyelles et les consonnes, les labiales et les gutturales. Plus tard, quand il sait former des mots, c'est encore de la même manière qu'il apprend à construire des phrases, d'abord de deux mots, puis plus longues, toujours sans conseils aucuns, rien qu'en écoutant ce qui se dit autour de lui, et en s'efforçant de l'imiter le plus possible (c'est alors qu'il prend l'accent de la localité où il est élevé, ainsi que les locutions ou tournures de phrases des gens qui l'environnent); ce n'est que beaucoup plus tard, quand il parle déjà de façon à se faire très bien comprendre, qu'on peut lui faire des observations telles que celles-ci : « Ne dis donc pas : « Je suis *été*, » mais « Je suis *allé*; » ou bien : « On ne doit pas dire : « J'ai causé *à* maman, » mais : « J'ai causé *avec* ma« man » Mais avant cela il parle déjà sinon correctement et élégamment, du moins de façon à se faire parfaitement comprendre.

Quand ensuite l'enfant sait lire, s'il a le goût de

la lecture et quelque peu d'esprit d'observation, il perfectionne tout naturellement sa manière de parler, et, ce qui est encore plus curieux, il se trouve souvent apprendre ainsi l'orthographe par pur instinct, par la mémoire des yeux, sans qu'on lui ait donné la moindre connaissance de la plus élémentaire des règles grammaticales. Je connais plusieurs exemples de jeunes gens qui n'ont jamais ouvert une grammaire, et qui écrivent le français d'une façon absolument correcte; quand un enchaînement de mots les embarrasse, ils l'écrivent de plusieurs manières, les regardent bien, et choisissent invariablement... la bonne. Je ne prétends pas que, poussée jusqu'à ce degré, cette méthode puisse convenir à tous les sujets; non, il faut d'abord qu'ils aiment à lire et qu'ils lisent beaucoup, puis il faut aussi qu'ils lisent avec attention et en apportant cette attention sur le dessin, l'aspect et la physionomie des mots et des phrases, qu'ils possèdent enfin l'esprit d'observation, d'imitation, et la mémoire des yeux.

Il semble que nous sortons de notre sujet; au contraire, nous y sommes en plein cœur. De toutes les langues, la musique est celle qui s'accommode le mieux au début, surtout quand on s'adresse à de très jeunes enfants, de cet enseignement par la seule pratique d'abord, en réservant les notions théoriques pour le moment où le sujet aura atteint l'âge de raison. Alors elles seront indispensables et devront prendre la place prépondérante. Voici une expérience que j'ai faite maintes fois, et qui a toujours réussi : introduire un enfant qu'on a quelque

raison de croire bien organisé dans un cours de solfège élémentaire, dont les élèves sont un peu plus âgés que lui ; d'abord, il est très flatté ; on le fait asseoir auprès du professeur, et puis on ne lui dit rien, absolument rien, sinon de regarder et d'écouter ; on fait le cours sans s'inquiéter de lui autrement que pour le faire emmener, sous prétexte que c'est fini, s'il donne des signes de lassitude, s'il bâille. Au bout d'une dizaine de séances, on est tout surpris de le voir essayer de battre la mesure, pour faire comme les autres, ou même essayer de chanter : quand il est avec des petits amis qui dansent une ronde, on le laisse bien danser avec eux ; puisqu'ici le jeu est de chanter, il a bien le droit de chanter comme les autres. On peut alors, de temps en temps, lui demander de montrer sur le cahier où on en est ; pris à l'improviste, il commencera par se tromper, puis il cherchera à se guider sur le regard des grands camarades, mais en peu de temps il arrivera à suivre la musique à lui tout seul, par le dessin, surtout si on le charge de la mission de confiance de tourner les pages, ce qui l'obligera à fixer son attention. Si à ce moment on entreprend de lui apprendre les notes, on s'apercevra qu'il les connaît. Une grande et pénible étape aura été franchie sans même qu'il s'en doute.

Dès lors, on pourra le traiter comme les autres élèves, et lui faire prendre part effective à la leçon.

On n'a pas toujours sous la main un beau cours de solfège élémentaire, intelligemment dirigé. Nous

indiquerons plus loin[1] une autre manière d'entreprendre cette étude, qui ne saurait être poussée trop loin ni prolongée trop longtemps, car c'est elle qui fait le vrai musicien.

Le *solfège* proprement dit consiste à chanter en nommant les notes et en battant la mesure. C'est ainsi qu'on apprend à lire dans toutes les clefs avec une égale facilité, chose indispensable pour celui qui veut pousser loin ses études, surtout dans la voie de la composition. « Appliquez-vous sans tarder à la « lecture des anciennes clefs, autrement bien des tré- « sors du temps passé resteront cachés pour vous[2]. » Plus tard, quand nous parlerons en détail de l'éducation spéciale du chanteur et de celle de l'instrumentiste, nous signalerons les clefs dont ils peuvent se dispenser à la rigueur, mais qu'il serait toujours mieux pour eux de connaître, ceci est à retenir.

Les ouvrages écrits pour l'enseignement du solfège sont innombrables. Il y en a autant de bons et d'excellents que de mauvais, c'est au professeur à savoir les discerner ; les bons sont tous ceux qui ont caractère artistique et musical ; les autres sont à rejeter comme des *poisons*, car ils peuvent dénaturer et pervertir à jamais le goût de l'enfant. Et à aucun degré de l'enseignement il n'est plus nécessaire que dès le commencement d'aiguiller l'élève vers le beau, et de former son jugement en écartant de lui tout

1. Voir page 86.

2. Robert Schumann, *Conseils aux jeunes musiciens,* traduits de l'allemand par Franz Liszt, tout petit opuscule que nous aurons pourtant plaisir à citer bien souvent

ce qui est vulgaire, trivial ou laid, car il s'en ressentira toujours.

Dans les cours nombreux, le *solfège d'ensemble*, à deux ou trois parties, est une très bonne chose, mais insuffisante à elle seule Il ne faut pourtant pas la négliger.

Un excellent complément au solfège, c'est la *dictée musicale*, qui est au solfège ce que le thème est à la version, ou encore ce que l'écriture est à la lecture. Dans cet exercice, ce n'est plus l'élève qui chante, c'est le professeur ; après avoir fait entendre *in extenso* une phrase de huit ou seize mesures, il la détaille en courts fragments qu'il répète plusieurs fois chacun, avec des temps d'arrêt, afin de laisser à l'élève le temps matériel nécessaire pour écrire ce qu'il a entendu et compris.

Si on se trouvait en face d'un élève totalement dépourvu de voix, aphone, on pourrait essayer de suppléer à l'étude du solfège, qui lui serait interdite par sa fâcheuse constitution, en développant celle de la dictée, qu'il devrait alors écrire dans les différentes clefs. Ce ne serait pourtant qu'un pis aller.

Dès que l'enfant sait couramment lire et écrire, il devient opportun de lui faire apprendre les premiers éléments de la *théorie musicale*, qu'il sera probablement apte à comprendre et se bien assimiler. Sauf en ce qui concerne les *définitions*, il est absolument inutile de rien lui faire apprendre par cœur mot à mot, système excellent pour les perroquets, mais non pour les artistes ; il vaut infiniment mieux s'assurer

simplement que la chose est comprise, bien casée dans l'intelligence, et si elle est exprimée un peu gauchement, s'en contenter, en exigeant au besoin des exemples enfantins. Plus tard, il sera nécessaire d'approfondir l'étude de la théorie, et d'obliger même l'élève à résoudre quelques-uns de ces problèmes tenant un peu du casse-tête chinois, comme on en trouve dans tous les livres écrits spécialement pour cette étude. C'est une gymnastique de l'esprit, un exercice d'assouplissement, qui n'a rien d'ennuyeux, et que dénigrent seulement ceux qui n'ont pas été à même d'éprouver ses bienfaits.

A cette époque de l'éducation d'un jeune musicien, il est déjà bon et utile de lui faire entendre de temps à autre de bonne musique, de le conduire à des concerts symphoniques, pourvu toutefois qu'il paraisse y prendre plaisir, car en cas contraire il vaudrait beaucoup mieux ajourner. S'il a la voix bien juste, n'en eût-il qu'un mince filet, et s'il est déjà assez avancé pour qu'il n'y apporte aucun trouble, on peut tenter de le faire admettre à participer, dans des chœurs nombreux, à quelque exécution musicale, soit d'artistes, soit d'amateurs, à prendre part, conséquemment, à des répétitions, d'abord partielles, ensuite d'ensemble, puis enfin au concert lui-même; tout cela est pour lui occasion d'entendre parler musique, de se frotter avec des musiciens, peut-être des compositeurs, de voir comment la musique se fait, d'apprendre par sa propre petite expérience un tas de choses... Tout cela est excellent, à la simple condition que cela constitue tou-

jours un plaisir et ne soit pas imposé par la contrainte : à la condition aussi de fuir la musique de bas étage, vulgaire et grossière, celle des cafés-concerts, des music-halls, et autres mauvais lieux anti-artistiques. En un mot, il faut rechercher dès lors toutes les occasions de mettre l'enfant en contact avec la musique et les musiciens (la *bonne* musique et les *bons* musiciens), et en même temps repousser énergiquement tout ce qui serait pour lui cause de fatigue, d'énervement ou d'ennui, ce qu'il faut éviter avant tout. Il y a là une question de tact et de mesure dont les parents et les professeurs sont seuls juges.

Pour en finir avec cette période de l'éducation enfantine, sur laquelle j'ai cru devoir insister un peu longuement, parce qu'à mon sens elle a le plus souvent une importance décisive, j'ajouterai qu'il ne faut pas demander à l'enfant plus d'une demi-heure consécutive (même un quart d'heure au début) d'attention soutenue sur l'étude élémentaire de la musique ; le surplus serait du temps perdu, l'esprit n'y étant plus. Mais on peut renouveler cette demi-heure (ou ce quart d'heure) deux ou trois fois dans la journée, à de longs intervalles, en employant ces intervalles soit au repos, aux jeux, à la promenade ou à d'autres études, écriture, lecture, récitation, calcul, dessin, etc., qu'il ne faut nullement négliger, car l'étude seule de la musique ne conduirait pas à grand'chose même le professionnel, qui se sentirait très malheureux dans la vie, même très empêché, s'il était dénué d'instruction et n'avait

jamais appris que la musique. Or, ces trois demi-heures par jour, bien employées, sont parfaitement suffisantes pour obtenir le résultat désirable à cette époque de l'éducation.

Pendant ces études primaires, qui peuvent être prolongées, selon le tempérament, l'activité et le degré de réceptivité intellectuelle du néophyte, de deux mois à deux ans, il est bon de l'observer attentivement et avec perspicacité, car une circonstance heureuse, souvent la plus imprévue de toutes, peut venir révéler chez lui une aptitude spéciale et indiquer la voie exacte dans laquelle il convient de le diriger. Quelle qu'elle soit, on n'aura jamais à regretter le temps consacré jusqu'alors à l'étude élémentaire du solfège, de la dictée et de la théorie, car de toute façon il sera nécessaire de la poursuivre, et pendant longtemps; c'est la meilleure base, et la plus solide, de toute instruction musicale; mais nous avons dit qu'il devient nécessaire de se créer dès maintenant un but précis, de savoir ce qu'on veut et où l'on va, car « les éducations sans « but fixe font les caractères sans force », comme a dit excellemment Legouvé. Il est bon de ne laisser échapper aucun indice, de les prendre en note, les comparer, en faire un ensemble, et enfin s'arrêter à une détermination motivée. D'où dépend le cours d'un fleuve? Du premier caillou qu'il rencontre sur sa route. Qu'est-ce qui décide l'orientation de toute une vie? Souvent une rencontre fortuite, une circonstance en apparence futile, un mot entendu par hasard... Il n'y a rien à négliger.

Nous sommes ici comme dans une gare d'embranchement. De la ligne que nous allons choisir dépendra la continuation de la route. On ne saurait donc réfléchir trop mûrement ni trop examiner avant de s'arrêter à un choix qui aura certainement une grande et décisive influence sur l'avenir.

Fort souvent, à cet âge, le petit élève s'éprend d'un instrument, l'écoute avec plus de plaisir que tous les autres, aime à le regarder, à y toucher, à essayer de le faire parler. On peut alors lui poser la question : « Aimerais-tu à savoir en jouer? » Et la réponse même à cette question devra être interprétée suivant le caractère plus ou moins communicatif, enthousiaste ou timide, de l'enfant. Si l'on juge, de quelque façon qu'il le manifeste, qu'il en a vraiment bien envie, et si d'autre part on a déjà pu observer qu'il a de la persévérance dans ses idées, si enfin son choix n'est pas tombé sur quelque instrument ridicule, comme le chapeau-chinois, par exemple, rien ne s'oppose à ce qu'on décide, en principe, qu'on le dirigera d'abord *en vue* de l'étude de cet instrument-là plutôt que d'un autre. Cela ne veut pas dire d'aller tout de suite lui en acheter un, car il y a des instruments dont il ne faut entreprendre l'étude qu'une fois la croissance terminée; mais cela veut dire qu'à partir de ce moment on lui tracera un plan de travail le préparant de la façon la plus logique et la plus favorable à la pratique de son instrument favori.

Certains signes peuvent faire présumer qu'on se trouve en présence d'une organisation de composi-

teur, par exemple si l'enfant, n'ayant encore que de vagues notions de musique, est tourmenté par le désir d'écrire, de noter quelque chose qu'il a inventé ou croit sincèrement avoir inventé, une petite mélodie sur des paroles, un air de danse. J'en puis citer un qui, ayant entendu sa sœur aînée jouer les premières sonates de Mozart, avait *composé* (?) une « *Grande Sonate* » (c'était le titre), dédiée à sa sœur, et qui avait bien treize mesures en tout; l'allegro en comptait cinq : la première, formée de quatre noires, représentait le premier motif, en *ut;* la deuxième, en *sol*, avec le mot *expressivo*, constituait le deuxième motif, après quoi une très grosse double barre, avec des points, indiquait nettement que la première reprise était finie: la deuxième débutait par des gammes avec beaucoup d'accidents semés à tort et à travers, après quoi revenaient le premier et le deuxième motif, tous deux en *ut*. L'adagio ne contenait que trois accords, tous les trois faux, mais très amples en intention, et se terminant par un point d'orgue. Le finale, évidemment inachevé, était dans la mesure à six-huit, et criblé de notes, doubles, triples et quadruples croches. Cela n'avait pas le sens commun, mais on sentait que cela devait aller très, très vite, avec une vitesse vertigineuse; il avait sept mesures. Le tout était écrit sur une feuille de petit papier à lettre, qu'il avait réglée lui-même, tout de travers, et parsemée d'innombrables taches d'encre.

Pour toute personne étrangère à l'éducation musicale, c'était à considérer comme un enfantillage

insignifiant, un simple et inoffensif barbouillage: cela dénotait pourtant un esprit d'observation et d'imitation extraordinaire : le premier morceau divisé en deux reprises, le deuxième motif exposé d'abord dans le ton de la dominante, puis dans le ton principal, le soin de commencer la deuxième reprise par des modulations surprenantes (!), l'adagio tout court avec son point d'orgue solennel; le finale infiniment plus mouvementé que le reste,... cela révélait un instinct de la forme absolument stupéfiant, car c'est là, grossièrement esquissé et comme en charge, exactement le plan de la sonate classique, comme celui de la symphonie. Cet enfant est devenu un compositeur de talent, quoique un peu excentrique, et a même obtenu le grand prix de Rome, il y a de longues années.

Toutefois, il faut se méfier d'une aberration singulière de certains individus qui s'imaginent composer parce qu'ils accumulent sur du papier à musique des notes, des clefs, des dièses et des bémols, sans que cela signifie absolument rien, et qui prennent à cela un extrême plaisir, que dis-je? leur seul plaisir. Cela devient chez eux une obsession, une hantise. J'en ai connu plusieurs; chez le dernier, cet état bizarre, qui est certainement maladif, s'est continué jusqu'à l'âge de seize ou dix-sept ans, où j'ai cessé de le voir. Il se refusait à toute étude, aussi bien musicale qu'étrangère à la musique, et passait sa vie à contempler, à la bibliothèque de notre Conservatoire, les partitions les plus compliquées, auxquelles il ne pouvait absolument rien comprendre; puis,

rentré chez lui, il recommençait avec une douce obstination à couvrir des pages et des pages de papier réglé de signes ressemblant à ceux qu'il venait de voir, n'offrant entre eux aucune coordination, et dépourvus de toute signification. Il paraissait intelligent et s'exprimait fort bien. Son père avait essayé en vain de lui faire apprendre le dessin, un métier manuel qui était le sien, puis le violon, mais il ne voulait rien entendre à tout cela, et suppliait qu'on le laissât revenir assister, en auditeur purement passif, à mon cours d'harmonie et reprendre ses chères lectures à la bibliothèque. Ce qui faisait dire à son malheureux père : « Il faut pourtant bien que j'en fasse un compositeur, *puisque* je ne peux pas en faire autre chose ! » Ce raisonnement était absurde. À des degrés moindres, j'ai vu plusieurs autres exemples de cette singulière monomanie ; si c'était un cas isolé, je n'en aurais point parlé.

Il en résulte donc que lorsqu'on voit un jeune enfant manifester ce désir irrésistible d'écrire, cette fascination du papier à musique, il ne faut pas se hâter d'en conclure d'une façon absolue qu'il présente une organisation de compositeur ; il ne faut pas non plus jeter ou déchirer ses essais informes, mais les montrer à quelque musicien expérimenté, pour savoir s'il y découvre quelque signe qui décèle une prédisposition marquée.

Il y en a aussi qui improvisent sur le piano pendant des heures, quelquefois même sans avoir appris à en jouer, et qui y prennent un très vif plaisir. Il

faut trouver moyen de faire entendre cela à quelque artiste doué d'un bon jugement, capable d'apprécier si c'est un simple tissu d'incohérences plus ou moins séduisantes, ou s'il y a trace d'idée musicale, de conduite dans le développement, ou encore si ces prétendues improvisations ne sont pas de simples réminiscences, des souvenirs de choses entendues, auquel cas elles révéleraient plutôt la mémoire et le don d'imitation que la faculté de créer de nouvelles formes.

Un indice plus certain peut-être, c'est l'amour des auditions musicales, la prédilection instinctive pour la bonne musique, et ce commencement de jugement qui fait qu'il ne vient pas à l'idée d'appliquer l'épithète de « joli » à l'ouverture de *Don Juan*, ou la qualification de « beau » à un charmant air de ballet de Léo Delibes. La mémoire musicale aussi est une bonne chose, celle qui vous porte à retenir, à chanter juste et en mesure une mélodie qui vous a plu. Mais, en réalité, il s'en faut de beaucoup que des signes précurseurs de la faculté créatrice se manifestent toujours dès l'âge le plus tendre. Le plus souvent, l'enfant fait simplement preuve, tout jeune, d'aptitudes générales pour la musique, et c'est au courant des études, provoqué par elles, que se développe chez lui ce désir de composer qui dénote qu'il y a lieu de diriger spécialement son instruction vers ce but.

Quant aux doux jeunes gens qui, tout en affirmant qu'ils veulent faire de la composition, attendent patiemment, pour essayer d'écrire, d'avoir terminé

leurs études, sous prétexte qu'*ils ne savent pas*, on peut être certain qu'ils n'ont pas le feu sacré.

Certains enfants trouvent moyen de montrer, soit à leurs leçons de solfège, soit dans la participation à des chœurs, un sentiment naturel du bien phraser, qui les porte à chanter avec intelligence, à bien nuancer et à respirer à propos. A ceux-là, il ne faut pas hésiter à faire donner quelques véritables leçons de chant par un bon maître et à rechercher pour eux l'occasion de chanter de courts *soli* à l'église, au temple, au concert ou dans des séances de musique intime; quelle que soit plus tard leur voix, ils se trouveront toujours bien d'avoir su chanter: mais il est indispensable de suspendre immédiatement tout exercice vocal, chant ou solfège, aussitôt qu'apparaissent les premiers signes de la mue. Sur ceci nous aurons à revenir en temps voulu.

On trouve aussi des enfants qui ne manifestent aucune aptitude. Ici il y a lieu de distinguer :

Si cette indifférence, cette apathie, se répand sur l'ensemble des études et n'est pas particulière à la musique, il ne faut y voir que paresse générale, et chercher, pour la musique comme pour tout le reste, des stimulants dans l'émulation, la promesse de récompenses ou la menace de punitions. Autant que possible, s'en tenir à la menace, car c'est une triste manière d'imposer l'amour de l'art que d'user de châtiments. J'ai vu quelquefois des parents brutaux rouer un enfant de coups parce qu'il se refusait au travail, et l'obliger ensuite à chanter *avec goût* au milieu des larmes et des sanglots. C'était navrant.

J'ai suivi quelques-uns de ces enfants. Ils sont tous devenus de mauvais sujets. Il ne faut donc pas les battre, mais, lorsque la paresse est générale et non localisée, il ne faut pas céder non plus : il faut, appliquant cette parole de Rollin : « L'éducation est « une maîtresse douce et insinuante, ennemie de la « violence et de la contrainte, » il faut, avec douceur et fermeté, imposer à l'enfant un travail de musique, même indifférent, machinal (ce qui constitue une exception), si court soit-il, fût-ce une demi-heure par jour, au milieu de ses autres études, dont cela le reposera d'ailleurs malgré lui ; et s'il est trop rebelle pour faire ce travail tout seul, avoir recours à un répétiteur pour le lui faire faire. Et voici pourquoi : il arrive assez souvent, chez ces natures molles et sans ressort, que les aptitudes musicales[1] sommeillent en quelque sorte et ne se laissent voir que beaucoup plus tard, vers dix-huit ou vingt ans : c'est principalement fréquent chez les jeunes gens qui ont travaillé les mathématiques ou les sciences exactes : un beau jour ils se réveillent avec une envie violente de jouer du piano ou du violon, de savoir lire une partition, et alors, si on n'a pas su dans leur enfance les obliger à acquérir, même contre leur gré, les notions élémentaires, ils sont très malheureux de ne pouvoir satisfaire leur penchant. Ils font alors pour cela les efforts les plus infructueux, et n'y parviennent que mal ou pas du tout, car ils n'ont plus la

1. Je n'ai pas à m'occuper des autres ; mais il serait bien possible qu'il en soit de même pour toutes, au moins en ce qui concerne les arts.

souplesse d'esprit nécessaire, ils ont laissé passer l'âge heureux où on apprend les langues en s'amusant. Ils déplorent leur paresse, mais il est trop tard. Et ainsi on leur aurait rendu service en exigeant d'eux ces quelques instants de pratique journalière, même passive, je le répète, même supportée avec ennui, qui leur suffirait comme base, maintenant, pour se faire eux-mêmes une bonne instruction moyenne d'amateurs intelligents. Ces cas ne se présentent guère en Allemagne, où la musique fait partie de l'éducation; les enfants qui fréquentent les écoles apprennent tous à chanter, sans exception, les garçons et les filles; chaque classe commence par un chœur célébrant les bienfaits de l'instruction, ou le respect dû aux parents, ou même quelque sujet patriotique ou religieux (quelle éducation!...), et ainsi tous les petits écoliers sont de petits musiciens. Nos voisins se trouvent donc mettre en pratique un principe d'un de nos grands historiens, qui fut aussi un grand moraliste : « La musique donne à l'âme une « véritable culture intérieure et fait partie de l'édu- « cation du peuple. » (Guizot.) En 1538, Luther exprimait en d'autres termes une idée analogue : « On ne « peut pas mettre en doute, dit-il, que la musique « ne contienne le germe de toutes les vertus; et je « ne puis comparer qu'à des morceaux de bois ou « de pierre ceux que la musique ne touche pas. La « jeunesse doit donc être élevée dans la pratique de « cet art divin. »

Pour lui, qui disait aussi : « La musique gouverne « le monde, elle est un don de Dieu, et elle est alliée

« de près à la théologie, » il est certain que la musique faisait partie intégrante du culte, ses admirables *Chorals* en font foi, et il ne pouvait concevoir une éducation où elle n'aurait pas eu sa large part.

Enfin, il existe une dernière catégorie, celle des enfants qui, laborieux et actifs pour toutes leurs autres études, ont une répugnance invincible, un éloignement involontaire, mais irrésistible, pour les seules choses qui sont du domaine musical. « L'édu-« cation doit mettre au jour l'idéal de l'individu, » a dit J.-P. Richter, qui savait ce qu'il disait. Or, pour ceux-là, leur idéal n'est assurément pas la musique. Il faut espérer qu'ils en ont un autre, il faut savoir le chercher, le découvrir, en favoriser l'essor, et non les fatiguer plus que de raison avec des études pour lesquelles ils ne sont pas faits et qui ne les conduiraient jamais à rien qui vaille.

Il y a assez de mauvaise musique et de mauvais musiciens, et ainsi rien ne sera à regretter. *Je ne suis certes pas de ceux qui voudraient que tout le monde soit musicien*, ce qui m'apparaît au contraire comme un travers de l'époque. Ce que je voudrais, et qui n'est pas la même chose, c'est que, même les enfants chez lesquels aucune disposition ne s'est révélée, reçussent seulement, sauf le cas de répugnance spéciale irréductible, un semblant d'instruction musicale matérielle suffisant pour leur permettre plus tard, si le sentiment artistique venait à se manifester chez eux, de trouver un fonds préparé, et qu'ils n'aient plus à commencer tout à fait par le commencement, ce qui leur serait par trop pénible et rebutant.

N'est-ce pas ainsi qu'on agit prudemment, dans tous les grands établissements d'instruction générale, en inculquant à l'enfant, avant que sa carrière soit décidée, des notions élémentaires portant un peu sur toutes choses, dont quelques-unes par la suite devront être abandonnées comme ne lui étant d'aucune utilité?

Je dois ajouter que les natures absolument récalcitrantes dont nous avons parlé en dernier sont excessivement rares, ce dont il faut se féliciter, si l'on en croit Shakespeare :

« The man that hath no music in himself,
« Nor is not moved with concord of sweet sounds,
« Is fit for treasons, stratagems, and spoils ;
« The motions of his spirit are dull as night,
« And his affections dark as Erebus :
« Let no such man be trusted [1]! »

« L'homme qui n'a pas de musique en lui,
« Et qui n'est pas ému par le concert des sons harmonieux,
« Est propre aux trahisons, aux stratagemes et aux rapines ;
« Les mouvements de son âme sont mornes comme la nuit,
« Et ses affections noires comme l'Erèbe :
« Défiez-vous d'un tel homme [2]! »

Tout en faisant la part de l'exagération poétique, et en admettant qu'on peut être un parfait honnète homme sans aimer la musique, nous devons plaindre ceux auxquels l'intelligence de notre belle langue est fermée, car de nombreuses jouissances, parmi les plus pures et les plus élevées, leur sont par cela même à jamais refusées.

1. Shakespeare, *The Merchant of Venice,* acte V, scène I.
2. Traduction de François-Victor Hugo.

Laissant de côté ces exceptions, revenons à cette question importante, dont nous nous sommes un peu écartés, de la direction à donner aux études musicales de chaque sujet, une fois qu'il a déjà acquis quelques éléments de solfège, et même, si l'on veut, de piano.

S'il manifeste un goût spécial pour un instrument, de ceux qui sont à la portée de son âge, le mieux est de le laisser suivre son impulsion, qui a toutes chances d'être la bonne.

Si son choix s'est porté, au contraire, vers un instrument qu'il y a avantage à n'entreprendre que plus tard, profiter de ce temps pour avancer l'instruction générale, tout en préparant les voies par les études musicales qui seront indiquées au chapitre suivant.

Il en est de même s'il aspire à devenir chanteur, attiré par le prestige du théâtre ou l'appât d'une profession lucrative ; on devra marquer le pas en attendant l'apparition de la voix, mais sans négliger tout d'abord d'en faire un musicien, chose d'autant plus précieuse qu'elle est plus rare dans le monde des artistes du chant. Ici pourtant, il y a une exception très intéressante, dont nous nous réservons de parler au chapitre III.

Si, enfin, il dénonce une propension bien caractérisée vers la composition, il ne sera jamais trop tôt pour mettre en train les études complexes du compositeur, car elles sont fort longues, si l'on veut, ce qui est essentiellement désirable, n'en négliger aucune et devenir par cela un musicien complet, en

possession de la technique de l'art dans toute son étendue.

Souvent, comme nous l'avons déjà dit, il pourra arriver que, tout en s'étant entouré des plus sages précautions, on aura choisi la voie à côté de celle qui convenait le mieux, soit que les apparences aient été trompeuses ou qu'on les ait mal interprétées, soit qu'en avançant en âge de nouvelles aptitudes se soient fait jour. En ce cas, si l'on s'est inspiré du plan général d'études qui fait l'objet exclusif de cet ouvrage, on arrivera aisément à appliquer à un nouveau but la plus grande partie des connaissances déjà acquises en vue d'un autre, et à réduire au *minimum* la perte de temps nécessitée par cette bifurcation.

Pour arriver à ce résultat, le grand point est de toujours conduire les études méthodiquement et logiquement dans l'ordre normal qui convient à la première branche qu'on a cru devoir adopter ; en un mot, ne pas mettre la charrue avant les bœufs. De la sorte, on trouvera en tout temps des points de contact entre cette branche et les autres, on n'aura rien appris de vraiment inutile, et l'on pourra, sans avoir trop à rétrograder, enfiler la voie nouvelle ; tandis qu'avec des études faites d'une façon décousue et ne s'enchaînant pas comme il convient, on peut gaspiller, saccager les dispositions les plus manifestes, et laisser perdre une vocation.

Il y a quelques années, Massenet, alors professeur de composition au Conservatoire, m'adresse un jeune homme de province, âgé de dix-huit ans, en me disant

en substance : « Voici un garçon qui m'est fortement recommandé ; il a la passion de la composition et des idées, mais il est ignorant comme une carpe dans l'art d'écrire, n'ayant jamais fait d'harmonie ; c'est un piocheur ; je pense que lorsqu'il aura travaillé deux ou trois ans avec vous, il sera mûr pour faire chez moi le contrepoint et la fugue. » Naturellement, je l'admets sans examen, et je lui donne pour Mentor, comme c'est l'usage dans nos classes, trop nombreuses pour que le professeur puisse s'occuper individuellement de chacun, le plus ancien et le plus sérieux de ses camarades, non sans lui dire par qui il m'est envoyé, et l'importance que j'attache à ce qu'il soit très soigneusement dirigé. Au bout de quelques leçons, celui-ci, très contrarié, me déclare que ça ne va pas du tout, qu'il ne peut pas arriver à se faire comprendre. J'essaye à mon tour, et je découvre que ce qui manquait à l'élève, c'était les premiers éléments du solfège ; il ne savait même pas lire les clefs. Diable ! cela devenait grave. J'obtiens alors d'un de mes collègues, professeur de solfège, qu'il l'admette à sa classe à titre d'auditeur, car il avait dépassé de beaucoup l'âge réglementaire où l'on peut être reçu élève ; là, il travaille ferme ; mais il avait déjà la tête dure, et il lui fallut plus de deux ans d'efforts, en s'aidant de leçons particulières, pour devenir un passable lecteur. Le voici donc revenu à ma classe, toujours plein de courage, et cette fois dans de bonnes conditions ; il peut ainsi, à vingt et un ans, commencer enfin ses études spéciales de composition. Cela allait bien, très bien, et il donnait

des preuves indéniables d'intelligence et de facilité, lorsque arriva l'époque du service militaire. Son régiment fut envoyé en garnison dans une petite localité isolée; aucun théâtre, aucun concert, aucun moyen de se développer intellectuellement... Quand il me revint pour la troisième fois, trois ans plus tard, il avait perdu en grande partie le bénéfice de son commencement d'études d'harmonie, et nous ne pûmes que constater d'un commun accord, après quelques nouveaux essais, qu'il était vraiment trop tard pour songer à retrouver dorénavant la souplesse d'esprit nécessaire pour acquérir toutes les connaissances qui lui faisaient défaut, qu'il n'entrerait dans la carrière qu'à l'âge où elle doit être dessinée nettement, qu'enfin il n'y avait plus qu'à renoncer, après tant de courage et d'énergie dépensés, à devenir jamais un compositeur tel qu'il l'avait rêvé. Inconsolable, mais ne pouvant se résoudre à renoncer complètement à l'art dont il avait pensé faire le but de sa vie, le pauvre garçon s'est fait clarinettiste! et comme il n'a entrepris que tardivement l'étude de cet instrument difficile, il joue très mal de la clarinette, ce qui le désole, car le goût est resté exquis.

Il est bien certain que si ses parents, qui à présent déplorent leur bévue, au lieu de s'opposer à l'essor de ses facultés (car il leur avait toujours demandé d'étudier la musique), avaient seulement consenti à lui faire donner pendant son enfance quelques notions de solfège, et à faire selon son gré de la musique en qualité d'amateur, les choses auraient changé du tout au tout. Il serait arrivé au Conser-

vatoire encore en temps voulu et suffisamment préparé pour apprendre l'harmonie, et le reste aurait marché tout droit. Leur effroi de le voir aspirer à devenir compositeur les a conduits à en faire un mauvais clarinettiste.

Cet exemple peut être instructivement rapproché d'une anecdote humoristiquement racontée par Berlioz :

« Un monsieur, riche propriétaire, daigne me « présenter son fils, âgé de vingt-deux ans, et ne « sachant, de son aveu, pas encore lire la musique.

« — Je viens vous prier, Monsieur, me dit-il, de « vouloir bien donner des leçons de *haute composi-* « *tion* à ce jeune homme, qui vous fera honneur « prochainement, je l'espère. Il avait eu d'abord l'i- « dée de se faire colonel, mais, malgré l'éclat de la « gloire militaire, celle des arts le séduit décidé- « ment ; il aime mieux se faire grand composi- « teur.

« — Oh ! Monsieur, quelle faute ! Si vous saviez « tous les déboires de cette carrière ! Les grands « compositeurs se dévorent entre eux ; il y en a « tant !... Je ne puis d'ailleurs me charger de le con- « duire au but de sa noble ambition. A mon avis, il « fera bien de suivre sa première idée et de s'enga- « ger dans le régiment dont vous me parliez.

« — Quel régiment ?

« — Parbleu ! le régiment des colonels.

« — Monsieur, votre plaisanterie est fort dépla- « cée : je ne vous importunerai pas plus longtemps. « Heureusement vous n'êtes pas le seul maître, et

« mon fils pourra se faire grand compositeur sans « vous. Nous avons l'honneur de vous saluer[1]... »

Un grand fonds de vérité se cache sous cette forme plaisante. Les gens qui se figurent qu'avec quelques leçons d'un grand maître et le désir de la gloire on devient quand on veut un grand compositeur, sont légion. Ils ignorent les patientes études auxquelles on doit savoir s'astreindre, même avec la meilleure organisation, avant d'atteindre au niveau d'une honnête médiocrité ; ils ignorent surtout l'utilité de l'esprit méthodique indispensable dans toute éducation, et plus peut-être qu'en toute autre, dans l'éducation artistique.

1. Hector Berlioz, *les Grotesques de la musique.*

CHAPITRE II

L'ÉTUDE DES INSTRUMENTS

Bien que sachant que je me trouve ici en opposition d'avis avec la plupart des professeurs spéciaux, je ne conseillerai jamais de faire entreprendre à un enfant qu'on ne désire point exhiber comme phénomène dans les fêtes foraines et les cirques, l'étude d'un instrument quelconque avant l'âge de six ans au *minimum*. Cela m'apparaîtrait comme une pratique barbare, et je n'en veux point être complice. Le solfège, si l'on veut ; un instrument, non. Cela n'empêche pas de les laisser s'amuser à tapoter sur un piano, si tel est leur bon plaisir de petits enfants (et ce qu'on devra d'ailleurs leur interdire plus tard), mais leur en imposer l'étude me semble monstrueux, et de plus absolument inutile.

Il y a toujours là, si faible qu'elle soit, une certaine somme de fatigue physique, de force dépensée d'une façon anormale, au détriment de la croissance, et aussi une contention d'esprit qu'on doit leur épargner, puisqu'elle n'est pas absolument nécessaire et pourrait leur être nuisible. Avant de faire des

artistes, il faut faire des hommes et des femmes, c'est-à-dire, pour l'instant, des petits garçons et des petites filles, bien constitués, solides et capables de supporter plus tard le notable surcroît d'efforts physiques et cérébraux qu'apportera inévitablement à leur éducation générale, sans que celle-ci doive en souffrir ni en être amoindrie, — j'insiste sur ce point, — l'adjonction d'une éducation artistique, musicale ou autre, avec les études diverses qu'elle comporte.

Ils ont bien assez jusque-là d'apprendre à lire, un peu à écrire, à compter sur leurs petits doigts, et à débiter de mémoire quelques courtes fables ou pièces de vers à leur portée enfantine. Leur en demander plus serait mal compris. Ce serait compromettre l'avenir.

Ceci dit, voyons d'abord d'une façon générale quels sont les moyens les plus propres à former un bon instrumentiste.

Lorsqu'un jeune artiste se dispose à faire choix d'un instrument, ou lorsqu'on entend le guider dans ce choix, il y a lieu de faire entrer en ligne de compte non seulement ses goûts et ses sympathies, mais aussi ses aptitudes physiques, et encore d'autres considérations, telles que : le temps dont il lui est matériellement possible de disposer chaque jour pour ses études musicales ; le but exact qu'il se propose, qui peut être aussi bien d'arriver simplement à ce qu'on appelle un « talent d'amateur », qu'à viser à une « virtuosité d'artiste » ; le milieu social dans lequel il vit, qui peut être de nature à favoriser ses études, ou au contraire à les entraver, etc. Tout cela est très

délicat, très important aussi, et ne doit pas être laissé aux hasards d'une impulsion irréfléchie, sans quoi on s'expose à des mécomptes qu'on aura lieu de regretter plus tard, quand il ne sera plus temps d'y revenir.

Le but de ce chapitre est justement de prémunir l'élève ou ses conseillers naturels, parents ou professeurs, contre des entraînements ou des erreurs de ce genre, en leur faisant connaître par avance et avec une certaine précision les exigences particulières de telle ou telle étude.

Il est clair que celui qui ne veut faire du culte de l'art qu'un objet d'agrément ou de luxe, peut fort bien se laisser guider uniquement par ses penchants ou ses prédilections vers un instrument ou un autre; le pire qui puisse lui arriver, c'est de ne jamais s'élever jusqu'à la perfection, qui n'est pas pour lui une nécessité. Mais il en est tout autrement de celui qui entend faire de l'art sa carrière, car il est tenu par cela même à mettre en première ligne les qualités naturelles dont il est doué et dont il peut tirer parti. En un mot, il faut que chacun sache bien ce qu'il veut et ce qu'il peut, et ce n'est pas là une difficulté insurmontable, puisqu'il s'agit simplement, avant d'aborder l'étude d'un instrument, de savoir jusqu'à quel point il vous convient, la somme de travail qu'il vous imposera, et le résultat qu'on en peut espérer.

Une fois le choix de l'instrument arrêté, il reste à savoir quelle est la façon la plus convenable et la plus profitable d'en entreprendre et poursuivre l'é-

tude. Or, comme il est un certain nombre de principes fondamentaux qui s'appliquent indistinctement à l'étude de tous les instruments, nous allons d'abord tenter de les réunir ici, afin d'éviter les redites, nous réservant de traiter, dans les subdivisions de ce même chapitre, de ce qui est particulier à chaque famille instrumentale ou à chacun de ses membres considéré isolément.



I. — La première chose à prendre en note, c'est que l'étude d'un instrument, quel qu'il soit, doit être mise en train tout doucement, paisiblement, sans brusquerie, en procédant par très courtes périodes, assez courtes pour ne jamais laisser arriver la fatigue. Je précise pour mieux me faire comprendre : il ne faut pas que la venue de la fatigue soit l'indication de la cessation momentanée du travail ; ce serait trop tard ; il faut l'avoir pressentie, et savoir s'arrêter avant même qu'elle se soit manifestée. — Ceci est d'une importance capitale.

Puis, peu à peu, très graduellement, on augmentera la durée des périodes d'étude, mais toujours en évitant soigneusement de les prolonger jusqu'au moment où on pourrait craindre de voir apparaître la lassitude.

Ce n'est que lorsqu'on est déjà très aguerri dans la pratique de son instrument qu'il peut devenir bon de braver la fatigue, de donner de temps à autre un coup de collier, et alors, souvent, cette façon de pro-

céder, employée exceptionnellement, peut amener de rapides progrès. Mais dans les études élementaires, elle ne vaut rien, c'est la pire de toutes. Le travail doit être régulier et modéré.

De là la nécessité de le fractionner et de le répartir sagement entre les différentes parties de la journée.

Toutes les indications que nous pourrons donner par la suite, d'étude d'un quart d'heure, d'une demi-heure, d'une heure, etc., restent donc subordonnées à cette règle invariable, que pendant les premiers mois, tout au moins, il ne faut jamais pousser le travail jusqu'à la fatigue, mais s'arrêter à temps, se reposer, et reprendre.



II. — Il faut prendre de suite l'habitude d'étudier lentement, ne pas se laisser aller au plaisir de lancer des gammes ou des traits rapides; on n'apprend ainsi qu'à barbouiller. Toujours *s'écouter* et rechercher la bonne qualité de son.

Ne jamais travailler, même quelques minutes, sans penser à ce que l'on fait, au but à atteindre; si l'attention n'y est plus, si l'on sent qu'on pense à autre chose, ce qui est encore un genre de fatigue, il vaut mieux interrompre et recommencer plus tard. Même pour le travail le plus élémentaire, celui des gammes par exemple, cette condition est indispensable; le travail fait avec l'esprit distrait ne profite pas, c'est une perte de temps.



III. — En travaillant quoi que ce soit, exercices élémentaires ou plus avancés, études, morceaux, comme aussi en déchiffrant, toujours marquer la mesure d'une façon quelconque : pour le chanteur ou le solfégiste, c'est en battant la mesure avec la main droite, comme le fait le chef d'orchestre avec sa baguette, mais sans aucune brusquerie, sans raideur, avec souplesse : pour celui qui joue d'un instrument à vent ou à archet, c'est par un imperceptible mouvement de la pointe du pied ; pour le pianiste ou le harpiste, qui ne peuvent disposer ni du pied ni de la main, c'est en comptant à demi-voix les temps ou leurs subdivisions. Le chanteur ne doit pas marquer la mesure avec le pied, parce que cela communique toujours un léger ébranlement à la voix. Le pianiste non plus, parce qu'il prendrait ainsi l'habitude de la battre sur les pédales, ce qui produirait par la suite l'effet le plus désastreux.



IV. — Il faut s'efforcer, même dans les études primaires, de ne jouer jamais que de bonne musique, au moins de la musique saine et bien écrite. « On ne « fait pas des hommes sains en élevant les enfants « avec des bonbons. La nourriture spirituelle doit « être aussi simple et aussi substantielle que celle du

« corps. Les maîtres se sont chargés de nous fournir « abondamment la première. Tenons-nous à elle[1]. »

Pour certains instruments, le piano et les instruments à cordes, ce conseil judicieux sera très aisé à suivre. Pour d'autres, comme les bois et les cuivres, ce sera infiniment plus difficile, leur répertoire étant malheureusement des plus minimes et assez médiocre.



V. — Dans l'étude de tout instrument, il y a deux parts à faire : la technique, ou étude du mécanisme, qui varie avec chacun d'eux; le style, qui est le même pour tous. Au début, il faut toujours donner le pas au mécanisme, bien que ce soit le moins amusant. Ensuite, les deux devront marcher de front; on devra même s'habituer à nuancer avec intelligence et à rendre ainsi un peu plus intéressants les exercices qui peuvent s'y prêter. Le moment le plus agréable des études est sans contredit celui où on est devenu suffisamment maître de son mécanisme pour pouvoir porter toute son attention sur le style, l'art de bien phraser, de nuancer, de ponctuer; mais pour cela, d'assez longues études de technique sont indispensables, et il faut avoir le courage de s'y soumettre.



VI. — Chaque instrument doit conserver jalouse-

1. Schumann, *loco cit.*

ment son timbre caractéristique : un flûtiste dont le son fait penser à la clarinette, un trompettiste dont le timbre se rapproche de celui du cor, sont également dans leur tort l'un et l'autre.



VII. — Dès le début des études, il se produit des défauts et des qualités. Le professeur sagace, tout en réprimant les défauts et s'appliquant à les faire disparaître, s'attache encore bien plus à développer les qualités et à en tirer parti. On arrive plus vite en procédant ainsi.



VIII. — A quelque degré des études que ce soit, ne jamais viser à provoquer l'étonnement par des tours de force et des difficultés vaincues ; il faut laisser cela aux *clowns*. On doit considérer toujours le mécanisme comme un moyen ; le but, c'est d'intéresser et de charmer. Il vaut donc mieux jouer toujours des morceaux au-dessous de sa force présente, les jouer en mesure, correctement, intelligemment et avec l'expression qui leur est propre, plutôt que de s'attaquer à des compositions trop difficiles qu'on interprète médiocrement.



IX. — En plus du solfège, indispensable à tous, quelques notions d'harmonie ne feront jamais de

mal. Pour le pianiste et le harpiste, ce serait même insuffisant; une connaissance complète leur est nécessaire.



X. — Tous les professeurs sérieux sont d'accord pour reconnaître que la pratique du piano, sans y rechercher la virtuosité, constitue un avantage sérieux pour tout chanteur ou instrumentiste, et facilite ses études spéciales.



XI. — On doit toujours, dès que cela devient possible, consacrer quelques instants chaque jour au déchiffrage, en s'imposant de lire plus lentement que le mouvement indiqué, d'aller rigoureusement en mesure, et de ne jamais s'arrêter ni revenir sur ses pas, même si l'on s'est trompé.



XII. — La musique d'ensemble est un exercice très utile et très profitable, peut-être le meilleur de tous pour former le goût et développer le style, mais seulement quand on est devenu parfaitement maître de son instrument et quand on est capable de comprendre le puissant intérêt artistique qui s'attache à cette étude.

Il en est de même de la musique d'orchestre; c'est la véritable école d'application. On devra donc rechercher avec empressement toute occasion de

tenir sa partie dans un ensemble symphonique, dès qu'on se sentira apte à le faire intelligemment.

Tels sont les principes; étudions leur application :

Le choix d'un professeur, surtout pour les débuts, est chose fort difficile et délicate, dont l'importance n'échappe à personne, et à laquelle on ne saurait apporter trop de circonspection. Trop sévère, il rebute l'élève; trop indulgent, il l'encourage à la paresse. Trop âgé, il lui apparaît comme un vieux radoteur; trop jeune, il manque d'expérience, c'est certain. C'est vraiment très difficile.

Il faut se tenir dans un juste milieu : un homme encore jeune, plutôt gai que morose, ce qui n'empèche nullement d'être sérieux et pratique, sachant présenter les choses, même si elles sont un peu ennuyeuses, sous leur aspect le plus souriant, devra, *à somme égale de talent*, attirer la préférence des parents. Si à ces qualités il joint celle d'aimer les enfants, s'il ne dédaigne pas de descendre de temps à autre de son piédestal pour leur raconter, à titre de récompense, quelque petite histoire *curieuse et édifiante* (Lully marmiton, et ses petits violons; Mozart et Marie-Antoinette; Orphée domptant les bêtes fauves, etc.), ce sera parfait.

Eh quoi! va-t-on dire, déjà l'histoire de la musique? — Parbleu, pourquoi pas? Si on peut ainsi en apprendre quelque chose sans même s'en apercevoir, c'est autant de gagné; et cela en ouvre le goût.

Le signe caractéristique du vrai bon professeur, c'est de savoir se faire aimer par ses élèves, parce qu'en même temps que lui il leur fait aimer tout ce qui touche à son enseignement. L'heure de la leçon doit être une heure de plaisir, et quand on voit l'enfant en attendre le retour avec une joyeuse anxiété, c'est la preuve qu'on lui a donné un bon maître.

Toutes les fois que, dans l'instruction élémentaire enfantine, on pourra avoir recours à une femme, je suis pour la femme; plus que nous indiscutablement, elle possède par intuition la douceur et la persuasion, la patience surtout, qui sont les principales qualités à rechercher chez le professeur, *toujours à égalité de valeur artistique*, en ce qui concerne l'enseignement primaire. Or, pour le solfège, le piano, la harpe, c'est-à-dire pour la plupart des études à la portée de l'enfant, il existe autant de professeurs-femmes que de professeurs-hommes; on en trouve aussi pour le violon et le violoncelle. En cas d'hésitation, je conseillerais de s'adresser de préférence à un professeur-femme, mais toujours avec les mêmes restrictions, c'est-à-dire qu'*elle* ne soit ni trop rigide ni trop douce, ni trop vieille ni trop jeune, et encore par les mêmes raisons, naturellement, mais qui prennent ici encore plus d'importance, car ces défauts s'exagèrent dans le sexe féminin. Il me paraît inutile d'insister ici sur ce sujet, auquel j'aurai l'occasion de revenir lorsqu'il sera question de l'enseignement supérieur soit du chant, soit des instruments.

J'ai, à présent, à dire quelque chose de très difficile, car je vais heurter de front, à mon grand regret,

bien des bons vouloirs profondément respectables ; je m'arme de tout mon courage pour l'écrire : *les parents sont toujours les plus défectueux des professeurs,* et doivent s'abstenir le plus possible de donner des leçons à leurs propres enfants.

Voilà, c'est dit ; et, quelque cruel que ce soit, je n'en retranche pas un mot, j'en ajoute : les parents, même s'ils sont excellents musiciens, même s'ils font du professorat leur profession, sont les plus détestables professeurs à l'égard de leurs enfants, et de ceux-là seulement, car, au contraire, par le fait même qu'ils ont des enfants, qu'ils les aiment et les comprennent, ils pourront être parfaits pour ceux des autres.

Ici j'éprouve le besoin de me retrancher derrière l'autorité indiscutable d'un maître incontesté dans l'art de l'éducation, celle de Legouvé. « Un père, dit-« il, a deux défauts irrémédiables comme maître : « c'est un maître intermittent et un maître amateur... « Les pères, même lettrés, même instruits, ne sont « pas de bons maîtres[1]. » A plus forte raison une mère, cela va de soi.

Voici ce qui se passera en moyenne six fois par semaine dans un ménage où le père aura entrepris l'éducation musicale de sa fille :

— Papa, je ne peux pas prendre ma leçon dans ce moment, parce que maman m'emmène chez la couturière voir essayer sa robe.

— Mais, ma fille, je suis resté exprès pour cela, plus tard je n'aurai plus le temps...

1. Ernest Legouvé, *les Pères et les Enfants.*

— Voyons, mon ami, intervient la mère, il fait beau aujourd'hui, tu ne voudrais pas priver cet enfant de promenade. Tu n'as rien à faire ce soir, tu lui donneras *sa petite leçon* après dîner.

— Soit, si tu trouves que c'est mieux ainsi. Allez.

Le soir, après dîner, un ami vient vous voir, ou bien l'enfant a sommeil... Bref, la leçon est remise au lendemain; et le lendemain, c'est la même chose.

Il n'en est pas de même lorsqu'un rendez-vous est pris avec le *professeur*, soit qu'il vienne chez vous, soit qu'on aille chez lui. Là, il y a un engagement réciproque contracté, et on s'astreint de part et d'autre à la ponctualité, à la régularité des leçons.

Puis, les parents seront toujours portés à traiter leurs enfants autrement que les enfants des autres : ils trouveront toujours pour eux les règles trop compliquées, les méthodes trop longues, les exercices élémentaires trop développés; ils tendront toujours à leur simplifier ou abréger la besogne, à les juger plus par le cœur que par la raison ; ou alors, si, prévenus, ils se méfient de leur tendresse, ils deviendront d'une exigence outrée, d'une irritabilité irritante pour l'élève, et, en tout cas, ils auront toujours le défaut de viser à des progrès trop rapides, de ceux qui ne profitent pas réellement ; car, ainsi que l'a encore dit le profond et spirituel observateur qu'est Legouvé, d'accord en ceci avec J.-J. Rousseau et bien d'autres grands moralistes : « Le plus grand « défaut en fait d'éducation est de vouloir aller vite... « L'éducation ne doit pas être une fièvre. Un maître « ordinaire est le meilleur des guides, précisément

« parce qu'il n'est ni trop pressé ni trop empressé « d'arriver au but[1]. »

Il y a encore d'autres raisons : un maître salarié vient donner sa leçon; l'élève a mal travaillé, ou insuffisamment : le maître est mécontent, il réprimande, et déclare qu'il ne faudrait pas que pareille chose se renouvelle; puis c'est fini, l'observation a porté. Si, au contraire, c'est la mère qui a donné la leçon, on en reparlera toute la journée, pendant la promenade, à table on le racontera au père pour qu'il gronde à son tour, jusqu'à ce que l'enfant, agacé, se mette à pleurer s'il est nerveux, ou réponde malhonnêtement s'il est mal élevé; puis on l'enverra coucher sans l'embrasser, et il conservera une rancune contre les leçons de musique et la musique même, cause initiale de son chagrin.

C'est donc un danger pour les parents de s'ériger en professeurs de leurs enfants; et jusqu'à un certain point on peut admettre que ce danger s'étend jusqu'aux amis intimes, aux familiers de la maison, ceux qui jouent avec l'enfant et le prennent sur leurs genoux. Ils seront accessibles, en diminutif, aux mêmes faiblesses que les parents, et l'enfant ne les prendra pas au sérieux de la même façon qu'un étranger qu'il ne connaît autrement que comme professeur.

Les parents ont un autre rôle tout aussi important, ou, si on aime mieux, deux autres rôles; ils doivent se placer au-dessus et au-dessous du professeur :

1. E. Legouvé, *loco cit.*

au-dessus, puisque c'est eux qui le choisissent et lui donnent autorité sur l'élève, et aussi par la surveillance qu'ils doivent toujours exercer sur la leçon; au-dessous, en se tenant prêts à lui servir d'auxiliaires bénévoles et de répétiteurs, si toutefois il en témoigne le désir, car il peut parfaitement préférer ne pas être aidé du tout. En tous cas, ils devront toujours assister aux leçons, au moins souvent, et s'assurer de l'exécution ponctuelle de la partie matérielle des prescriptions du maître, temps d'étude, division du travail... Si celui-ci leur demande de faire acte de répétiteurs, prendre des notes minutieuses et présider consciencieusement aux études, en rappelant à l'élève tout ce qui lui a été recommandé, et en exigeant l'exécution, sans rien en retrancher ni omettre, et surtout sans rien y modifier ou ajouter de leur cru, condition indispensable pour que le professeur puisse assumer et conserver la responsabilité. Je crois inutile d'insister sur ce point.

J'ai vu maintes fois des mamans, dans un but essentiellement louable, se souvenant qu'elles avaient reçu une bonne instruction musicale alors qu'elles étaient jeunes filles, se remettre au travail lorsque l'aîné de leurs enfants arrive à l'âge de sept ou huit ans, afin de pouvoir elles-mêmes en commencer l'éducation musicale. Toutes les fois qu'elles ont voulu s'ériger elles-mêmes en professeurs, le résultat a été déplorable. Lorsque, au contraire, elles ont eu le bon sens de n'agir qu'en qualité de répétiteurs, bien que le professeur parfois ait lui-même une valeur propre inférieure à la leur, les choses ont fort bien marché.

Cette expérience, que j'ai été souvent à même de renouveler, me paraît absolument concluante.

Les parents devront aussi s'imposer d'une façon absolue de ne jamais discuter, soit entre eux, soit avec le maître, au sujet de ses idées, de ses procédés, de ses exigences, comme de tout ce qui touche à la direction des études, en présence de l'élève. Celui-ci (n'oublions pas qu'il ne s'agit ici que des études enfantines) doit considérer son maître comme infaillible, impeccable, et accepter tous ses dires les yeux fermés, comme paroles d'Évangile. Si on diminue cette confiance, si on jette du trouble dans l'esprit de l'enfant, on compromet fatalement le résultat. Lors donc qu'on a quelque remarque à communiquer, quelque observation à faire au professeur, quelque désir à lui exprimer, il faut que ce soit en particulier, avant ou après la leçon, et sans que l'enfant en ait connaissance. Il en est de même, à plus forte raison, des échanges d'idées que les parents peuvent et doivent avoir entre eux au sujet de la valeur du professeur, de son talent, de sa manière d'enseigner, car tout ce qui pourrait amoindrir la confiance aveugle que l'enfant doit avoir en lui, tout ce qui pourrait lui faire pressentir qu'on peut penser autrement que lui, et ne pas l'approuver en toutes choses, ne pas le considérer comme un oracle (et les enfants sont d'une finesse inouïe en pareille matière, toutes les fois qu'il s'agit de critiquer leurs précepteurs), serait de nature à enlever au professeur tout ou partie du prestige auquel il doit, vis-à-vis d'un jeune élève, sa plus grande force et son plus grand moyen d'action.

Si on a quelque raison sérieuse de s'en plaindre, d'en être mécontent, il faut savoir se résigner résolument à en changer, quelque regrettable que ce soit, car à chaque changement on doit s'attendre tout d'abord à un temps d'arrêt dans les progrès : il faut au moins quelques jours pour que l'élève se familiarise avec une nouvelle figure, avec une nouvelle manière de s'exprimer, souvent avec des termes fort différents pour dire une même chose ; puis, il n'est pas deux professeurs, même d'égale valeur, qui aient identiquement les mêmes idées, les mêmes procédés... Tout cela est de nature à apporter une perturbation momentanée dans le travail, tout au moins de l'hésitation, de la gêne et de l'embarras. Il serait mieux de pouvoir éviter tout cela.

La chose désirable entre toutes, à ce point initial de l'instruction musicale, c'est d'avoir su mettre la main, du premier coup, sur un professeur capable de faire franchir à l'enfant, sans changement de main, les études primaires et secondaires, afin de n'avoir à recourir à un nouveau maître, si même il en est besoin, qu'au moment des études supérieures. L'idéal serait de n'en avoir qu'un seul, du commencement à la fin, et pour certains instruments, notamment les instruments à vent, cet idéal n'est pas irréalisable ; mais il n'en est pas de même pour tous.

C'est donc à bien juste titre que les parents intelligents et soucieux de l'avenir se préoccuperont avant tout de cette chose d'importance capitale : trouver dès le début un professeur qui, assez dévoué pour consentir à accepter la tâche ingrate d'ensei-

gner les premiers éléments, soit pourtant de force à conduire l'élève aussi haut que possible dans l'étude de l'instrument choisi.

Une fois cette question réglée, il faut naturellement laisser aller les choses pendant un certain temps, quelques mois ou quelques années, sans toutefois faire de ces leçons une occupation exclusive, et en fournissant, selon les principes déjà exposés, des dérivatifs, au moyen d'études étrangères à la musique, comme en réservant aussi des moments au repos complet, à la détente d'esprit.

Mais on devra saisir avec empressement les occasions de faire entendre à l'élève et, s'il est possible, de lui faire voir de près les grands virtuoses ou seulement les artistes habiles sur l'instrument qui fait l'objet de ses études. Cela doit lui ouvrir des horizons, exciter son ambition, et l'encourager au travail. On peut même, s'il est assez avancé pour cela, l'engager à apprendre ou à déchiffrer d'avance quelques-uns des morceaux qu'il aura ainsi l'occasion d'entendre exécuter; se rendant compte de leur degré de difficulté, il appréciera mieux la valeur des artistes. Mais ce qu'il faut surtout tâcher d'obtenir, c'est que, dans ces conditions, son attention se porte bien plus sur les qualités de style, de phraser, de bien dire, que sur celles de pure technique, malgré l'importance réelle de ces dernières, et qu'il comprenne bien que s'il est précieux de posséder un beau mécanisme, c'est uniquement pour pouvoir le mettre au service d'un style élevé et d'une belle interprétation des œuvres des maîtres ; détourner, au

contraire, son admiration des tours de force et des acrobaties sans autre mérite que celui de la difficulté vaincue, qui constituent le côté le plus mesquin de l'art.

De quelque instrument qu'il s'agisse, on peut dire à coup sûr qu'aussitôt les premières connaissances élémentaires acquises, ce qui doit dominer pendant toute la durée des études, c'est le souci de se créer un beau timbre et de l'améliorer sans cesse. Bien des artistes arrivent à se rendre maîtres de toutes les difficultés d'ordre technique, à disposer d'un mécanisme parfait, à phraser et nuancer avec art et intelligence, sans exercer sur le public ce charme captivant et enveloppant qui résulte de la belle sonorité. Aussi indiquerons-nous, autant qu'on peut le faire par des mots, pour chaque instrument, le caractère dominant du timbre que l'on doit rechercher de préférence.

Qu'appelle-t-on exactement *avoir un beau son*, si le son qui est réputé beau sur un instrument n'est pas apprécié de même à l'égard des autres ?

« *Avoir un beau son*, c'est produire sur un instru-
« ment les différents sons dont se compose sa gamme
« de la manière la plus propre à faire valoir cet ins-
« trument. *Avoir un beau son*, c'est donc avoir une
« excellente qualité de son, un son pur, net, plein,
« vibrant et d'un grand éclat ; faculté précieuse,
« indépendante du talent d'exécution proprement
« dit, et qui, chez certains individus, surtout chez
« les musiciens jouant des instruments à vent, n'est
« pas toujours le fruit de l'étude, mais le fait d'une

« disposition naturelle, principalement d'une con-
« formation particulière de la bouche[1]. »

La qualité négative contraire a été une fois exprimée très plaisamment par les mots : *petit son,* au sujet desquels il convient de rappeler une anecdote très connue des musiciens d'orchestre, que Berlioz a fort bien narrée sous ce titre : *Sensibilité et Laconisme, une oraison funèbre en trois syllabes.* — Je lui emprunte son récit :

« Cherubini se promenait dans le foyer de la salle « des Concerts du Conservatoire pendant un en- « tr'acte. Les musiciens autour de lui paraissaient « tristes : ils venaient d'apprendre la mort de leur « confrère Brod, virtuose remarquable, premier « hautbois de l'Opéra. L'un d'eux, s'approchant du « vieux maître :

« — Eh bien, Monsieur Cherubini, nous avons « donc perdu ce pauvre Brod!...

« — Eh! quoi?...

« — (*Un musicien élevant la voix :*) Brod, notre « camarade Brod!...

« — Eh bien?...

« — Il est mort!

« — Euh! petit son[2] »

On dit aussi : un *mauvais son,* ce qui est encore pire qu'un petit son. Sur quelque instrument que ce soit, un son cotonneux, flasque, molasse, qui ne

1. Georges Kastner (un éminent musicographe, membre de l'Institut), *Parémiologie musicale de la langue française* (1856), ouvrage épuisé.

2. Berlioz, *les Grotesques de la musique.*

porte pas, est toujours un mauvais son; il en est de même de tout son rauque, criard, caverneux, désagréable, en un mot, dans un sens quelconque, comme aussi de celui qui dénature le timbre propre de l'instrument qui le produit, et semble une imitation de quelque autre. Le véritable beau son respire la santé: il est franc, sincère, robuste, énergique sans rudesse, doux et moelleux sans faiblesse, et toujours franchement caractéristique, c'est-à-dire ne laissant aucun doute, pour tout auditeur à l'oreille délicate et exercée, sur la nature de l'instrument par lequel il est émis. Si donc, en entendant jouer d'un instrument, on se trouve dans l'impossibilité de le reconnaître nettement et de le nommer, c'est une mauvaise note pour l'instrumentiste qui en joue; cela prouve que son timbre n'est pas franchement caractéristique et manque de sincérité.

Toutes les fois qu'on parle d'un beau timbre, d'une belle sonorité, d'une bonne qualité de son, c'est ainsi qu'il faut le comprendre. La beauté n'est pas la même pour tous; celle d'un chien ne consiste pas à avoir un bec, et un éléphant avec des ailes serait aussi ridicule qu'un oiseau à quatre pattes. Il en est de même des instruments. Un violon peut, dans certaines notes, surtout au moyen des sons harmoniques, produire une certaine illusion de la flûte; avec la sourdine, il peut parfois rappeler le hautbois... Incidemment, de tels effets peuvent être employés, mais il ne faut pas en faire l'habitude et croire que c'est là ce qu'on appelle la belle qualité de son du violon.

C'est surtout en entendant de grands artistes qu'on peut arriver à bien comprendre ce que c'est qu'un beau timbre et tout le prestige qu'il donne au talent; et c'est surtout en cherchant à les imiter qu'on parvient à posséder soi-même cette qualité qui prime toutes les autres, et qu'aucune ne peut remplacer. Il ne faut pas se dissimuler que, sur certains instruments, un beau timbre est souvent long à acquérir, difficile aussi; mais quand une fois on l'a trouvé, on ne le perd jamais.

Arrivé à ce degré, le jeune artiste doit avoir l'amour de son instrument, au point de croire fermement qu'il est le plus beau de tous; et il aura vraiment raison de penser ainsi, et on devra l'encourager dans sa conviction, car en réalité il n'est pas un instrument qui ne soit supérieur à tous les autres par un certain côté : c'est celui-là qu'il faut voir et s'attacher à mettre en évidence. Une telle disposition d'esprit est excellente, et favorise plus que toute autre l'éclosion d'un grand talent de virtuose.

Un autre objet important d'occupation doit être le rythme, celui-là aussi du commencement à la fin des études, car un rythme chancelant cause à l'auditeur une sorte de malaise qu'il ne sait pas toujours à quoi attribuer, mais qui lui enlève une bonne partie de son plaisir. « Jouez en mesure! dit Schumann; « le jeu de beaucoup de virtuoses ressemble à la dé« marche d'un homme ivre. » J'ajouterai à ceci une observation personnelle que chacun peut vérifier : c'est que les gens agaçants qui ont cette détestable manie, lorsqu'ils causent en marchant, de s'arrêter

tous les cinq ou six pas pour mieux faire entrer leur argumentation dans l'esprit de leur interlocuteur, en retenant au besoin le malheureux par un bouton de sa redingote, sont toujours dépourvus du sens rythmique. De ceux-ci, on n'a rien de plus pressé que de se débarrasser en prenant un autre chemin ou en sautant dans une voiture ; mais il est autrement difficile d'échapper à un musicien qui s'est mis en tête de vous jouer son morceau de prédilection, et s'il ne joue pas en mesure, il vous soumet à un véritable supplice. Indépendamment de toute autre considération plus artistique, on peut dire que jouer en mesure c'est de la politesse musicale, au même titre que parler intelligiblement et écrire lisiblement sont des actes de bonne éducation. Ces comparaisons me paraissent assez justes, car toute musique mal rythmée devient par cela même inintelligible, ou tout au moins exige de la part de l'auditeur une tension d'esprit qui devient rapidement pénible et fatigante.

Un morceau de musique, quel qu'il soit, doit se présenter d'aplomb comme un édifice, et les architectes n'ont pas l'habitude de prendre souvent pour modèles la tour penchée de Pise ou celles de Bologne, qui ne sont amusantes à voir un moment que par le fait même de leur exception. Le rythme est le fractionnement du temps musical en parties plus ou moins longues ou brèves, mais rigoureusement proportionnelles ; la mesure, c'est l'égalité absolue, en durée, de toutes les notes de même valeur. On peut donc jouer en mesure tout en rythmant de

façon incomplète; mais on ne peut bien rythmer sans jouer parfaitement en mesure.

Il est rare que le sentiment de la mesure ne soit pas instinctif, car, en définitive, presque tout le monde marche à peu près en mesure; mais ce sentiment exact, quand il n'existe pas naturellement d'une façon suffisante, peut être développé par l'exercice de la marche bien scandée, en comptant les pas comme dans la marche militaire : *un, deux...* ou *un, deux, trois, quatre;* par la danse aussi. (Il est à remarquer, en passant, que cette prétendue difficulté rythmique qui effarouche tant de pianistes débutants, et qu'on appelle *trois pour deux* ou *deux pour trois*, se trouve résolue inconsciemment par les moindres danseurs dans la valse à deux temps, simplement parce qu'on n'a jamais songé à leur dire que c'était une difficulté : pendant que l'orchestre joue à trois temps, ils dansent à deux; pour cela, il leur suffit de ne fixer leur attention que sur le premier temps de la musique, qui, à chaque retour, coïncide avec leur propre premier temps.)

On peut également cultiver cette faculté en s'aidant avec prudence du métronome, qui n'est pas autre chose qu'une horloge battant des fractions de seconde avec une régularité mathématique et inflexible. Cette inflexibilité même, qui fait toute sa valeur, deviendrait un défaut si on abusait de ce moyen mécanique, et communiquerait à l'élève une raideur déplaisante. C'est pourquoi, tout en engageant à en faire usage dans certains cas, nous croyons devoir en limiter l'emploi.

Tout d'abord, on ne doit *jamais* s'en servir si on possède instinctivement le sentiment de la mesure, de l'égalité du temps, ce qui arrive quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent. Il faut le réserver pour les cas exceptionnels où l'élève a vraiment de la peine à effectuer cette opération mentale, et où les moyens ordinaires, battre la mesure, compter, ont échoué. Alors, et alors seulement, il devra l'employer, mais en l'appliquant uniquement aux gammes, aux exercices et aux études de pur mécanisme, qui, en cette circonstance, devront envahir la plus grande partie du temps consacré à l'étude. En ce qui concerne toute pièce dans laquelle il y a à déployer des qualités de style, même sommaires, il faut s'en abstenir complètement, hormis, bien entendu, dans des passages de dextérité pouvant êtr assimilés, au point de vue de l'exécution, à de simples études. Dans ces conditions, on pourra en tirer profit.

Mais ce n'est pas là l'application véritable du métronome. Il a surtout pour objet de déterminer avec une précision bien autre que ne peuvent le faire les termes conventionnels, le *mouvement*, l'allure exacte qui convient à un morceau de musique, selon la volonté de l'auteur. « Traîner ou hâter la « mesure sont également des fautes[1]. » Toutefois, dans le doute, il vaudrait mieux prendre un mouvement trop lent; mais le mieux de tout serait de prendre le mouvement juste, sur lequel même des musiciens de haute valeur peuvent hésiter ou diffé-

1. Schumann, *loco cit.*

rer d'avis, fait qui se présente souvent, et cause en partie les différences d'interprétation d'un même ouvrage par divers chefs d'orchestre ; le métronome tranche la question, lorsque le compositeur a pris soin d'en indiquer lui-même la formule, ce que font sagement beaucoup d'auteurs contemporains. Au contraire, il importe de n'accorder qu'une confiance relative aux indications métronomiques s'appliquant à des œuvres antérieures à l'invention du métronome et à sa vulgarisation, car de telles indications ne peuvent émaner que d'un éditeur ou d'un correcteur d'épreuves, et perdent par cela toute leur autorité. Or, il ressort clairement des recherches d'un de mes collègues[1], que si la première idée d'un chronomètre applicable à la musique remonte à la fin du dix-septième siècle, ce n'est qu'en 1816 que le métronome actuel, dont l'inventeur est Maëlzel, a fait son apparition officielle et a pu être pratiquement adopté. Il n'y a donc à considérer comme sûres et certaines, en fait d'indications métronomiques, que celles qui s'appliquent à des œuvres postérieures à cette date, les autres, si elles ne sont pas simplement fantaisistes, pouvant se rapporter à quelque autre appareil du même genre, depuis longtemps tombé en désuétude, et dont l'échelle aujourd'hui inconnue pouvait autant différer de celle du métronome de nos jours que diffèrent entre elles celles des thermomètres Celsius, Réaumur et Farenheit.

Le souci de la fermeté du rythme, comme celui

1. Paul Rougnon, *Dictionnaire musical des locutions etrangères,* suivi d'une *Etude sur le métronome.*

de la recherche d'une belle sonorité, qui, à proprement parler, ne se rattachent ni à la technique ni au style, tout en étant pour l'un et l'autre des auxiliaires indispensables, doivent être constamment présents à l'esprit du jeune virtuose, qui ne tardera pas, au surplus, s'il est pourvu d'une certaine dose de sentiment artistique, à en apprécier la valeur et l'incomparable importance.

Après donc un certain nombre d'années, qui varie aussi bien selon la nature de l'instrument que selon les aptitudes de l'élève, le temps quotidiennement consacré par lui au travail, et l'habileté de son professeur, arrivera la période des études supérieures ou de perfectionnement.

Ici, bien des choses changeront. L'unité d'enseignement, si estimable au début, n'a plus maintenant d'utilité prépondérante ; si l'on peut garder le premier professeur, qu'on le garde ; mais s'il est devenu insuffisant, il n'y a aucun inconvénient à en prendre un autre, d'ordre plus élevé ; cela deviendra même souvent un avantage, en initiant l'élève à de nouveaux procédés d'exécution, en lui montrant une autre façon d'envisager l'interprétation, en lui faisant saisir les différences qui peuvent exister entre deux écoles voisines.

La chose essentielle à présent, c'est d'avoir affaire à un virtuose militant en pleine activité de service, dans la force de son talent, et plus il sera brillant comme exécutant, meilleur aussi il sera comme professeur ; car à celui-ci on demandera infiniment moins de donner des explications que de fournir des

exemples; son enseignement consistera surtout à jouer devant son élève, rarement des morceaux entiers, mais bien plus des passages complets, une phrase de chant, un trait difficile, dont l'élève s'efforcera ensuite de reproduire la belle diction, la hauteur de style, ou la hardiesse et la perfection d'exécution; mais cet enseignement serait incomplet s'il n'avait pas pour but en même temps d'élever le sentiment musical de l'écolier, de lui inculquer des notions d'esthétique et de lui inspirer l'amour du beau. C'est pour cela qu'il devient essentiel, arrivé à ce degré, de ne s'adresser qu'à un artiste de haute valeur, de ceux qui savent, par leur puissante interprétation, dégager la pensée même de l'auteur, et se font ainsi les véritables collaborateurs du génie Sinon, il vaudrait mieux ne pas quitter le premier professeur.

Quant à ce maître de perfectionnement, qu'il soit jeune ou vieux, homme ou femme, d'un caractère plus ou moins avenant, cela devient totalement indifférent, pourvu que ce soit un grand artiste, en même temps qu'un virtuose de tout premier ordre.

Si l'on a la chance de trouver sur son chemin un de ces artistes complets, et si on peut obtenir de lui des leçons suivies, le mieux est de s'en tenir là, et de ne plus chercher à l'avenir une autre direction. Mais il n'en est pas toujours ainsi, car de telles natures sont rares et se rencontrent plutôt parmi ces grands virtuoses errants qui, semblables à des comètes, ne font que de rares apparitions de courte durée, et s'envolent vers d'autres cieux, ne se sou-

ciant guère, en fait d'enseignement, de distribuer autre chose que quelques conseils passagers et superficiels. Si brefs qu'ils soient, ces conseils, il faut les recueillir précieusement, tâcher de les appliquer et d'en faire son profit, puis attendre le passage d'un autre météore, car il n'y a plus à redouter, comme dans les études élémentaires, les changements, même fréquents, de direction : pour les élèves d'un caractère souple et à l'intelligence rapide, c'est même un grand élément de progrès, lors des études supérieures, que de se voir ainsi présenter les mêmes choses sous des aspects variables.

Dans les grands centres, toutefois, il arrive de trouver souvent des artistes sédentaires, ou ne s'absentant que rarement, ayant une très haute valeur, et consentant volontiers à mettre la dernière main au parachèvement d'élèves ardents et déjà bien préparés aux hautes études de virtuosité esthétique.

Le jeune virtuose doit être élevé dans des idées d'éclectisme. Tout en ayant ses préférences, ce qui est déjà son droit et son devoir, il ne doit pas s'inféoder à un certain genre, à un style toujours le même, et à plus forte raison à un seul auteur, erreur assez fréquente chez une certaine classe d'amateurs ; il doit avoir étudié et comprendre les œuvres de toutes les écoles, admirer ce qu'elles présentent de beau, et savoir, dans son exécution, le dégager et le mettre en relief.

Un esprit original et élégant saura même imprimer un cachet spécial de distinction aux plus petites choses; tout en s'identifiant avec la pensée intime

de l'auteur, il conservera sa propre individualité, et de la fusion de ces deux caractères jailliront souvent des effets auxquels le compositeur lui-même n'avait pas songé.

C'est en tout cela que consiste le *génie de l'interprétation*, la chose la plus belle qui puisse exister après celui de la production. Se faire ainsi, en reléguant au second plan l'idée du succès personnel, le collaborateur du compositeur et le trait d'union nécessaire entre lui et l'auditoire, constitue la plus haute conception de la mission d'un virtuose inspiré.

« Peut-être le génie est-il seul à comprendre le « génie, » disait fréquemment Chopin, entendant certainement par là qu'une œuvre conçue par le génie demande à être interprétée avec génie aussi; forte pensée qu'on retrouve chez George Sand, sous une forme assez voisine : « Le divin mystère de la pen- « sée de l'artiste ne se révèle qu'aux grandes sympa- « thies, » sans qu'il y ait lieu de s'étonner beaucoup d'une telle similitude de vues entre le génial musicien-poète et l'éminent écrivain. Et c'est parmi ces artistes enthousiastes auxquels leur sympathie révèle ainsi le mystère sacré de la pensée de l'auteur, qu'il faut chercher le guide qui devra vous initier aux dernières beautés de la haute interprétation, le professeur idéal aux conseils toujours pleins d'élévation et de philosophie qui saura ouvrir votre âme aux joies suprêmes de l'admiration artistique, de la contemplation et de la mise en lumière des grands chefs-d'œuvre. Car il ne faut pas s'y tromper, une

fois que, par l'étude patiente du mécanisme, on est parvenu à se dégager des préoccupations matérielles de l'exécution, à s'élever au-dessus des difficultés et à les considérer comme quantité négligeable, l'interprétation apparaît comme la plus pure des jouissances et un bonheur des plus enivrants.

J'ai dit plus haut qu'il y a deux parts à faire dans l'étude d'un instrument, la technique et le style. Je crois maintenant qu'il serait mieux de dire qu'il y en a quatre : la technique, le style, le déchiffrage, et la culture de la mémoire. Sur les deux premières, nous n'avons plus à revenir. La faculté du déchiffrage, l'art de bien lire à première vue, s'acquiert en général assez facilement, pour tous les instruments homophones, c'est-à-dire ceux qui ne font entendre qu'un son à la fois, au moyen d'une pratique quotidienne d'une demi-heure ou d'une heure. Pour l'orgue, le piano et la harpe, qui font toujours entendre plusieurs sons simultanément, et en ont conséquemment un très grand nombre à lire, la difficulté s'accroît dans une grande proportion ; aussi y reviendrons-nous plus spécialement en parlant de ces instruments. Pour ce qui est des autres, trois recommandations seulement sont nécessaires : choisir toujours des morceaux suffisamment aisés et simples d'exécution pour qu'on puisse espérer les lire sans accrocs : c'est d'ailleurs au professeur à les indiquer ; prendre toujours un mouvement trop lent, et le maintenir en marquant la mesure avec le pied, ou en comptant les temps à demi-voix, selon les instruments ; déchiffrer sans jamais s'arrêter, quoi qu'il puisse

arriver. Si on a vraiment par trop mal lu, si on s'est trompé trop grossièrement, bien examiner les passages qui ont présenté des difficultés, et recommencer une deuxième fois, jamais plus. Il est très bon de déchiffrer avec accompagnement; c'est donc un exercice que deux élèves peuvent pratiquer conjointement, ce qui le rend beaucoup plus attayant, mais à la condition de s'imposer plus rigoureusement que jamais la condition absolue de s'abstenir des moindres temps d'arrêt. On n'est devenu bon lecteur que lorsque non seulement on lit correctement, mais lorsqu'on sait donner l'esprit, le sentiment qui convient à l'œuvre déchiffrée, aussi bien que si elle avait été étudiée au préalable. Il va sans dire que la lecture à première vue de certaines œuvres de haute virtuosité reste inaccessible même aux plus habiles, quoi qu'on en dise; personne ne peut avoir la prétention de déchiffrer à livre ouvert une Étude de Paganini ou une Rapsodie de Liszt.

Tout instrumentiste, pour être complet, doit savoir faire sa partie dans une œuvre concertante et dans un orchestre : et comme il s'agit ici de jouer de toute autre façon qu'en soliste, c'est une étude nouvelle qui s'impose, bien aisée, du reste, en comparaison de celle de l'instrument lui-même, mais qui n'en est pas moins une étude spéciale et parfaitement distincte. Il y a des gens qui jouent fort convenablement un solo de violon, de flûte ou de hautbois, et se trouvent tout dépaysés lorsqu'il s'agit de se fondre dans un ensemble. Ici la qualité maîtresse, c'est l'abnégation : savoir concourir exactement pour

la part convenable, et cela à tout instant et à chaque note, à l'effet collectif, sans viser à attirer l'attention sur soi personnellement ; savoir n'être qu'un citoyen utile de cette petite république modèle qu'est un orchestre, savoir y tenir bien son rang, et rien que son rang, savoir appliquer à cela toute l'habileté technique dont on dispose, c'est un plaisir calme et serein, une véritable satisfaction de la conscience.

Dans la musique de chambre, qui n'est qu'un microcosme de l'orchestre, un orchestre réduit à sa plus simple expression, et dont le quatuor à cordes est la plus pure comme la plus élevée des manifestations, chacun conserve une plus grande individualité et peut donner essor par moments à une certaine spontanéité qui n'est pas déplacée, mais même essentiellement opportune ; c'est lui qui a la parole, les autres l'accompagnent en opinant du bonnet ou en hochant la tête, en l'approuvant ou lui faisant opposition... Ensuite ce sera le tour d'un autre, les rôles se trouveront intervertis ;... puis la discussion se serre, s'anime, peut même dégénérer en dispute... Le quatuor est une conversation perpétuelle, un dialogue plein d'esprit, dans lequel chacun des interlocuteurs doit *se mettre dans la peau de son personnage,* comme le ferait un comédien consommé. Comprend-on l'intérêt que présente l'étude d'un tel style, dans lequel seuls des musiciens de premier ordre ont osé écrire, en raison de la profondeur de pensée, du savoir et de l'esprit d'à-propos qui y sont nécessaires? Or, c'est dans ce même ordre d'idées

que sont conçues également toutes les grandes œuvres de musique de chambre, dite aussi musique concertante, les duos ou sonates pour piano et violon ou violoncelle, les trios pour ces trois instruments réunis, les quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle, les quintettes,... d'autres auxquels prennent part des instruments à vent, flûte, hautbois, clarinette, cor, basson,... chacun, tout en participant à l'effet d'ensemble, ayant son mot à dire, sa personnalité à garder.

Mais pour se livrer à de tels jeux, on conçoit qu'il faut être ferré sur son instrument comme le chasseur de buffles est vissé sur son cheval, ne plus faire qu'un avec lui, n'avoir peur de rien, et pouvoir concentrer exclusivement la pensée sur des questions d'interprétation.

Cette étude est donc le complément des études instrumentales, et c'est par elle que nous terminerons ce rapide aperçu général, avant de passer à ce qui concerne chaque instrument considéré en particulier.

Toutefois, nous devons faire observer que si ce qui précède concerne tous les instruments, cela ne veut pas dire que tout, hormis les préceptes fondamentaux et élémentaires, peut s'appliquer exactement et également à chacun d'eux. Nous avons comparé tout à l'heure l'orchestre à une sorte de petite république musicale; or, dans cette république fictive, comme dans les autres, tous les citoyens sont loin d'être également partagés, l'égalité n'est qu'un vain mot.

S'il est facile à un violoniste ou à un violoncelliste de pousser jusqu'au bout les études de style que nous venons de décrire, c'est grâce au nombre incalculable des chefs-d'œuvre dont les grands maîtres de toutes les époques et de toutes les écoles (de l'école allemande plus que toute autre) ont doté la bibliothèque des instruments à cordes, qu'aucun d'eux ne parviendra jamais à épuiser. — La difficulté devient déjà plus grande pour les instruments à vent en bois, dont la littérature musicale, sauf de très brillantes mais trop rares exceptions, est, hélas! des plus restreintes. Ils trouvent pourtant à participer à l'exécution de la musique de chambre dans un certain nombre de belles et grandes œuvres, mais l'occasion ne s'en présente pas souvent. — Mais si on en vient aux cuivres, c'est le néant, et on se demande vraiment comment ces malheureux déshérités peuvent arriver à se former le goût et à acquérir quelque habileté dans l'art de nuancer. Il n'existe pour eux aucun répertoire honorable, ils sont condamnés par la force des choses à tourner perpétuellement dans un cercle d'inepties, et quand ils arrivent pour la première fois à faire leur partie dans un orchestre, c'est aussi la première fois qu'ils font de la musique.

Il ne sera donc pas possible pour eux de mettre en pratique tous nos principes. Ils y pourront suppléer par de fréquentes auditions musicales, et encore mieux par l'étude supplémentaire de quelque autre instrument (le leur ne pouvant jamais les occuper chaque jour que peu de temps) qui leur permette de se familiariser avec les hautes idées de style et d'in-

terprétation, à la partie noble de l'art. Cette initiation, qui pour d'autres serait trop superficielle, peut être suffisante pour eux, si l'on considère que leur rôle dans l'orchestre, malgré son importance, exige moins de finesse ou moins de personnalité que celui des artistes appartenant aux autres groupes, ce qui rétablit l'équilibre jusqu'à un certain point.

Une excellente chose, qui vient en aide aux études de quelque instrument que ce soit, c'est la pratique du professorat. On apprend beaucoup en enseignant à d'autres ce qu'on a appris encore récemment, et en s'efforçant de le démontrer à l'aide d'exemples. C'est donc un bon conseil à donner aux jeunes artistes déjà avancés, que celui de chercher à se procurer quelques petits élèves à commencer, pour faire ainsi l'apprentissage de l'enseignement. Ce conseil s'adresse surtout, bien entendu, à ceux qui se destinent à la profession d'artiste, et qui seront par la suite d'autant meilleurs professeurs qu'ils auront commencé plus tôt à s'y préparer ; mais il peut également être suivi avec avantage par le simple dilettante, qui, en outre des progrès qui en résulteront pour lui-même, aura la satisfaction de faire du bien autour de lui en donnant des leçons gratuites à de jeunes enfants qui n'auraient pas le moyen de s'en payer. Dire qu'il sera pour eux le professeur idéal et rêvé, ce serait être en contradiction avec tout ce que nous avons dit précédemment, puisqu'il manquera nécessairement d'expérience, au moins au début; mais en agissant avec soin et s'aidant des conseils de son propre professeur, en y mettant beaucoup

de conscience, il pourra souvent leur inculquer de saines notions élémentaires. De ceci nous reparlerons ailleurs.

Un autre point à considérer comme indispensable, c'est de s'accoutumer de bonne heure à jouer en public. Mais il faut tâcher, autant que possible, de n'aborder cet exercice pratique, qui est comme la sanction de tous les autres, que dans des conditions satisfaisantes ou au moins propices. Sans y mettre de sotte prétention, mais justement dans le sentiment opposé, le jeune élève doit procéder en cette circonstance, toute proportion gardée, avec les mêmes précautions dont s'entoure un artiste consommé qui a conscience de sa valeur et n'entend pas la compromettre ; à un point de vue tout différent, le débutant inexpérimenté et encore sujet à toutes sortes de maladresses, doit savoir éviter toutes les causes qui seraient de nature, en le privant d'une partie de ses moyens, à l'empêcher de faire honneur à son petit savoir. Puis, ce sera aussi une bonne habitude prise pour le jour où il sera devenu lui-même un virtuose de talent.

Il devra donc s'abstenir, tout comme un véritable artiste et dans la mesure du possible, de jouer devant un public inintelligent, qui cause au lieu d'écouter, ce qui l'habituerait à négliger son exécution ; il devra s'abstenir, s'il est pianiste, de jouer sur un mauvais piano, ou un piano en mauvais état ou mal accordé ; il devra s'abstenir, s'il est instrumentiste, de jouer sur un instrument autre que le sien, à moins qu'il ne le connaisse parfaitement et soit certain de

savoir s'en servir, comme aussi de jouer étant mal accompagné, et sans avoir répété, ce qui est de la plus grande imprudence; s'il s'agit de musique concertante, de musique d'ensemble, il devra s'abstenir de jouer en compagnie d'artistes d'ordre inférieur, au contact desquels il ne pourrait contracter que des défauts, car ce n'est pas en fréquentant les gens du peuple que l'on prend les manières de la bonne société; par-dessus tout, il devra toujours se refuser à faire entendre de la musique de pacotille, de la musique mal écrite ou de mauvais goût (ne pas confondre avec la musique légère), même si on lui en demande.

En dehors de ces circonstances nocives, il devra toujours saisir avec empressement les occasions de mettre en pratique les leçons reçues, d'abord de préférence au milieu d'un cercle intime et très restreint, puis progressivement devant un auditoire plus nombreux et formé d'éléments hétérogènes, se préparant ainsi graduellement à affronter le véritable public, auquel sont destinées et s'adressent, en fin de compte, toutes les manifestations d'art.

Maintenant, nous allons passer en revue la façon la plus convenable d'étudier chaque instrument.

Pour la commodité de la classification, nous commencerons par les instruments à clavier; viendront ensuite ceux à archet et à cordes pincées, puis, pour terminer, les instruments à vent.

Nous tâcherons de bien faire comprendre les exigences particulières de chacun d'eux, ce qu'on peut en attendre, et la somme de travail nécessaire pour

parvenir à un talent honorable, comme aussi, ce qui est l'objet essentiel de ce livre, la meilleure manière d'en conduire l'étude, selon le but qu'on se propose d'atteindre.

De tous, celui dont l'étude peut être entreprise avantageusement le plus tôt, c'est certainement le Piano.

Dès six ans, même parfois cinq ans, un enfant bien équilibré, d'une bonne santé, à l'intelligence ouverte, sachant déjà très bien lire (c'est là le plus simple et le meilleur critérium), est parfaitement en état d'aborder cette étude, si elle lui est présentée comme il convient à cet âge, c'est-à-dire comme un plaisir, je dirai même un amusement, une sorte de récréation, et non comme un travail, ce qui arrive trop souvent.

Contrairement à une idée assez généralement répandue, il est très important que l'enfant reçoive les premières notions d'un excellent maître, attendu que ces premières notions seront la base solide de tout son savoir futur, et qu'il est désirable qu'elles aient dès lors un caractère artistique et attrayant dont les traces se puissent conserver toujours.

Disons donc nettement que c'est une fausse économie, de la part des parents, de rechercher de petits professeurs de dernier ordre et sans expérience, sous prétexte qu'il ne s'agit que d'enseigner à un commençant. Enseigner à des commençants, c'est peut-être ce qu'il y a de plus difficile ; et pourtant c'est en grande partie de la direction initiale qui aura été donnée dès la première heure à leurs études, que

dépendra le résultat auquel aboutiront finalement, lorsqu'ils auront atteint l'âge d'adultes, toutes les peines qu'ils auront prises ou qu'on aura prises pour eux. « Nous pensons qu'il faut des connaissances « très variées, une éducation musicale très complète, « pour faire un bon professeur élémentaire,... car « l'enseignement supérieur n'est fécond en résultats « que si la base des études premières a été solide- « ment établie[1]. » Il n'est cependant pas nécessaire que le professeur soit un virtuose hors ligne, ce serait une autre exagération : mais il faut qu'il soit assez habile exécutant pour pouvoir faire entendre à l'élève l'effet qu'il désire, et lui montrer comment il doit s'y prendre pour le produire. « Every art is best taught by example[2]. » Ceci est d'autant plus à désirer qu'il est assez mauvais pour l'élève de changer trop tôt de direction, et que le mieux serait de pouvoir conserver la même pendant toute la durée des études de piano, ou au moins fort longtemps, jusqu'à l'époque des études de haute virtuosité, où il peut même devenir bon de goûter de différents enseignements et de se rendre compte par soi-même des procédés des diverses écoles, comme nous l'avons déjà dit. Il faut aussi que le professeur ait eu lui-même un bon maître, afin qu'il ne risque pas de propager des principes faux ; mais il faut avant tout que ce soit un artiste, ayant le sens du beau, ayant horreur des mauvais auteurs, et incapable de mal

1. A. Marmontel, *Conseils d'un professeur.*

2. « Tout art est mieux enseigné par l'exemple. » (Épigraphe du *Gradus ad Parnassum* de Clementi.)

choisir les ouvrages qu'il mettra entre les mains de ses élèves; un musicien érudit, connaissant ses classiques, et capable d'inculquer à l'enfant, dès que l'occasion s'en présentera, de saines notions d'esthétique; il lui faut, surtout pour les débuts, une patience et une douceur à toute épreuve, pour pouvoir cent fois répéter les mêmes choses sans s'impatienter, de l'autorité sans pédantisme, de l'ascendant moral, une physionomie avenante, un caractère aimable, appelant l'affection, mais repoussant la familiarité... Ces dernières qualités se rencontrent plus souvent, et sont plus naturelles, chez les femmes et les jeunes filles. On voit que si le choix d'un professeur est important, il n'est pas facile, surtout lorsqu'on n'habite pas un grand centre de population, et qu'il mérite une sérieuse attention.

Une fois le professeur judicieusement choisi et entré en fonctions, il importe de le laisser entièrement maître de la situation et de ne lui imposer aucune entrave; le seconder dans la mesure du possible, si cela lui plaît, et dans le sens qui lui plaît, mais ne pas chercher à modifier ses idées, son programme ou sa façon d'enseigner; c'est comme un pilote à bord devant lequel le capitaine, tout en conservant son autorité, abdique la direction pour conduire le navire au port. Deux directions ne valent jamais rien.

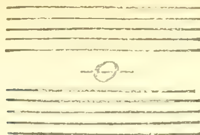
Un autre choix sur lequel il est mal compris de faire des économies, c'est celui d'un instrument. Un bon petit piano droit, d'un bon facteur consciencieux, neuf ou d'occasion, mais en très bon état,

est ce qu'il y a de mieux. Un grand piano à queue de concert, ou un vieil instrument fonctionnant mal, seraient également préjudiciables au succès des études. En effet, une des premières choses que l'on doit rechercher ici, même chez le novice, c'est la bonne qualité de son, la belle sonorité; il faut donc lui mettre en main un outil suffisamment sensible pour trahir les défectuosités et les maladresses de son toucher. D'un autre côté, un instrument trop sonore l'étourdirait, le griserait, et serait trop difficile à manier pour lui. Ce qu'il lui faut, c'est un bon cheval de manège, suffisamment sensible, et non une rosse ni un pur-sang. De plus, il est nécessaire que son piano soit toujours maintenu en parfait état d'accord, pour ne pas fausser l'oreille si elle est nativement juste, et pour la redresser si elle est quelque peu défectueuse.

On se figure que, pour commencer, il suffit d'un piano quelconque et d'un professeur médiocre. Ce sont deux grosses erreurs.

D'après l'âge que nous lui avons assigné, il est clair que l'étude du piano peut être entreprise en même temps que celle du solfège. Si l'on veut procéder ainsi, le mieux est de les confondre absolument pendant quelque temps, à ce point que l'enfant ne puisse distinguer, dans sa leçon, ce qui est piano de ce qui est solfège, et qu'il n'y voie qu'une chose, la musique.

Voici à peu près le type de la première leçon ainsi comprise : On lui écrit, sur une feuille de papier qu'on pose sur le pupitre,



et on lui dit : « Cette note s'appelle *do;* écrivez-moi un *do.* » Il doit copier la note, en mettant le nom dessus.

Ensuite, on lui montre sur le clavier la touche correspondante, sur laquelle on reproduit au crayon le même signe, en lui disant : « Voici le même *do;* jouez *do.* » Il doit jouer la note.

Puis on lui dit encore : « Écoutez bien ce *do;* à présent chantez-le, comme moi. » On le chante. Et il doit le chanter.

De cette façon, l'idée de la note lue ou écrite, celle de la touche et du son qu'elle produit, celle de la note qu'il entend et de la note qu'il chante, s'incrustent à la fois dans son esprit, où elles se confondent en un tout qui est pour lui la note *do* sous trois formes, la trinité du *do.*

Là peut se borner la première leçon.

Aux suivantes, en repartant du *do,* on pourra lui apprendre plusieurs notes, toujours en les lui faisant lire, écrire, jouer, entendre et chanter, en en formant des groupes qui seront des fragments de la gamme ou de petits airs... On lui fera remarquer que les notes au-dessus du *do* s'écrivent en clef de *sol,* et celles au-dessous en clef de *fa,*... qu'il ne peut pas chanter aussi aisément ces dernières que les autres (première notion de l'étendue des voix)... Enfin,

étant parti de cette base, on lui fera copier ses petits exercices et les solfier avant de les jouer sur le piano, de manière à façonner à la fois le petit musicien et le petit pianiste, et à ce que jamais ne se séparent, dans sa petite intelligence enfantine, les trois idées de la *note écrite*, de la *note jouée* et de la *note chantée ou entendue*, qui doivent former un tout irréductible, *ce qui est la vérité pour tout musicien.*

Bien entendu, cela ne pourra durer qu'un temps, et les deux études devront ensuite se poursuivre séparément, quoique parallèlement.

Au début, surtout si l'enfant est très jeune, les leçons devront être excessivement courtes, mais très rapprochées; l'idéal, c'est une leçon d'un quart d'heure chaque jour, sans aucun travail de l'élève à lui seul, et sans même le laisser s'amuser sur le piano dans l'intervalle, afin de ne pas prendre de mauvaises habitudes, qui le retarderaient dans ses progrès. Au bout de quelques mois, on peut espacer les leçons à deux jours, et porter leur durée à une demi-heure, si l'élève est assez attentif et soigneux pour pouvoir travailler seul les jours intercalaires. Ce n'est guère qu'après deux ans d'étude que l'élève peut profiter de leçons d'une heure, répétées deux ou trois fois par semaine, avec un travail d'une heure ou deux chaque jour. Dans la suite des études, on doit continuer à espacer de plus en plus les leçons. Vers quinze ou seize ans, il doit suffire d'une leçon par semaine ou même par quinzaine, plus tard le mieux est de n'en prendre plus qu'une par mois. Les rapprocher davantage a l'inconvénient d'enlever à

l'élève une partie de sa spontanéité et de son sentiment personnel, de ses qualités d'initiative.

Le travail quotidien doit aller toujours en augmentant, jusqu'à environ quatre heures par jour (très exceptionnellement cinq ou six), en plusieurs fois, et jamais plus de deux heures de suite, en attachant toujours une importance considérable, et cela dès les premiers mois d'étude, je dirais presque les premiers jours, à obtenir une belle sonorité, une bonne qualité de son, chose inappréciable et qui dépend presque entièrement des premières habitudes prises. « Le son obtenu sur un même piano varie suivant la souplesse et la délicatesse de tact de « l'artiste, suivant sa nature personnelle et son degré « d'habileté de main[1] ». Quand ce principe a été négligé au début, il exige plus tard un travail souvent long et difficile.

On dit souvent : « Les pianistes ont sur les autres l'avantage de trouver leur son tout fait. » Ce n'est pas absolument vrai, puisque chaque pianiste a un son différent qui le fait reconnaître.

« L'une des premières conditions pour obtenir de « l'ampleur dans l'exécution, une belle sonorité et « une grande variété dans la production du son, « c'est de se dépouiller de toute raideur. Il est donc « indispensable d'avoir dans l'avant-bras, les poi- « gnets et les doigts, autant de souplesse et d'in- « flexions diverses qu'un habile chanteur en pos- « sède dans la voix[2]. »

1. A. Marmontel, *Histoire du piano.*
2. S. Thalberg, Préface de l'*Art du chant appliqué au piano.*

En général, on travaille trop, — ceci va me faire des amis de tous les élèves, — mais en général aussi *on travaille mal*. Ici, comme en bien des choses, la qualité est préférable à la quantité.

Pour travailler bien et profitablement, le principal est de toujours apporter une attention soutenue à ce qu'on fait, et de ne se laisser distraire par aucune préoccupation extérieure ; de travailler lentement : *Chi va piano va sano, et chi va sano va lontano*[1], ce qui est la chose la plus utile de toutes, et trop souvent aussi la plus difficile à obtenir.

Je cite ici de nouveau Thalberg, qui fut un des virtuoses les plus prestigieux :

« Nous ferons remarquer qu'en général on joue « trop vite et que l'on croit avoir beaucoup prouvé « en déployant une grande agilité de doigts. Jouer « trop vite est un défaut capital. Dans un mouve- « ment modéré, la conduite d'une simple fugue à « trois ou quatre parties, et son interprétation, « comme correction et style, exigent et prouvent « plus de talent que l'exécution du morceau de piano « le plus brillant, le plus rapide et le plus compli- « qué. Il est beaucoup plus difficile qu'on ne pense « de ne pas se presser et de ne pas jouer vite[2]. »

Et un peu plus loin il ajoute :

« Une recommandation que nous ne saurions né- « gliger, c'est d'apporter une grande sobriété dans « les mouvements du corps et une grande tranquil-

1. (« Celui qui va doucement va bien (sainement), et celui qui va bien va loin. » Proverbe italien.)

2. S. Thalberg, *loco cit.*

« lité de bras et de mains, de ne jamais attaquer le « clavier de trop haut, de s'écouter beaucoup en « jouant, de s'interroger, de se montrer sévère pour « soi-même, en exécutant, et d'apprendre à se juger. « En général, on travaille trop avec les doigts, et « pas assez avec l'intelligence. »

Un autre point très important, c'est de ne pas oublier ce qu'on a appris pendant qu'on apprend autre chose, ce qui devient un travail de Danaïde. Je crois bien que c'est Jacotot, un éducateur célèbre du siècle dernier, qui a formulé le premier cet admirable axiome, applicable à toutes les branches de l'instruction, et conséquemment à la musique, mais d'une façon toute spéciale au piano, en raison de la quantité prodigieuse de belles œuvres dont les compositeurs ont doté la littérature de cet instrument, et dont en conséquence les élèves sont tenus de meubler leur esprit : « On serait toujours plus savant de « ce qu'on a oublié que de ce qu'on a retenu. » Comme c'est vrai en toutes choses, et quel est celui de nous, même le plus savant, qui n'aurait pas bénéfice à recouvrer la mémoire de quantité de choses qu'il a sues un jour, puis oubliées, quitte à abandonner en échange le faible bagage de celles qui sont restées présentes à son souvenir ! « Science n'est que sou- « venance, » avait déjà dit Montaigne; savoir aujourd'hui n'est rien, si demain on ne sait plus ce qu'on a su hier. Apprendre sans se souvenir, équivaut à écrire sur le sable mouvant.

Il faut donc cultiver la mémoire, s'habituer à apprendre tout par cœur (je dis *tout* sans exception,

aussi bien les pièces d'étude que les œuvres de maîtres), et à en oublier le moins possible, rien, s'il se peut. Et ce n'est pas très difficile, il suffit de procéder avec méthode et persévérance; voici le moyen, j'en livre le secret : dès qu'on est parvenu à jouer correctement et proprement une pièce quelconque, étude ou morceau, on doit s'imposer de l'apprendre par cœur, de façon à pouvoir la répéter exactement sans avoir le texte sous les yeux (pour les uns, ce sera très aisé; pour les autres, cela exigera d'abord quelques efforts, mais tous y arriveront, *ce n'est qu'une habitude à prendre,* l'expérience en a été faite sur des milliers d'élèves, rien qu'au Conservatoire de Paris, et à ma connaissance); ceci fait, il faut s'astreindre à rejouer cette pièce, les jours suivants, alternativement par cœur et avec la musique, une fois, ce qui est l'affaire de quelques minutes. Pendant ce temps, on apprend autre chose, qu'on soumettra ensuite au même régime, mais alors la pièce nº 1 se maintiendra dans la mémoire en n'étant plus rejouée que tous les deux jours, une fois sur le cahier, une fois de souvenir. Quand on aura appris un troisième morceau, et qu'on se le sera de même casé dans la mémoire, la pièce nº 2, à son tour, n'aura plus besoin d'être répétée que de deux en deux jours, et celle nº 1 tous les quatre jours,... et ainsi de suite. On arrivera très bien (quand je dis *on,* j'entends par là *tout le monde,* tous ceux qui veulent s'en donner la peine) à se maintenir dans la mémoire et dans les doigts des morceaux qu'on ne rejoue plus qu'une fois par mois

et même mois, pourvu qu'on ait procédé progressivement, en éloignant graduellement les répétitions à six, huit, dix, quinze jours, au fur et à mesure que lesdits morceaux sont plus anciennement appris, puis tous les deux mois, tous les trois mois, six mois, etc., en les soumettant toutefois à une nouvelle étude supplémentaire si on s'aperçoit que la mémoire périclite. Quand une œuvre musicale est restée intacte dans la mémoire pendant un an environ, il est bien rare qu'elle s'en échappe. Pour obtenir ce résultat, si désirable et si prestigieux, le tout est d'agir systématiquement ; ce qui exige, au bout de quelque temps, à tenir en ordre et à jour un véritable catalogue, c'est vrai, mais cela ne complique guère les occupations. J'ai vu bien souvent de modestes amateurs enregistrer ainsi et conserver sans aucun effort dans leur mémoire et dans leurs doigts des répertoires de cent cinquante à deux cents morceaux toujours prêts, parmi lesquels, s'il y avait quelques Nocturnes de Chopin ou Romances de Mendelssohn, pièces de quelques pages, figuraient aussi des Sonates entières et des Concertos, considérés dans le catalogue comme de simples unités. Mieux que cela : j'en ai vu jouer sans hésitation (ceux-ci étaient des artistes), avec orchestre et de mémoire, des Concertos qu'ils avaient appris dix ou vingt ans avant, qu'ils n'avaient jamais revus depuis, et qu'ils croyaient eux-mêmes avoir oubliés, mais qui avaient été soumis, en temps voulu, au régime que je viens de décrire. Cela paraît prodigieux, et c'est pourtant très simple ; il suffit de procéder

méthodiquement et systématiquement, et de bien se pénétrer de cette vérité, qu'*il est plus utile de retenir ce qu'on a appris que d'apprendre constamment du nouveau*. Une heure par jour, consacrée à cette revue perpétuelle, est largement suffisante et nullement ennuyeuse, puisqu'on se donne à soi-même un véritable petit concert.

En dehors de cette question de répertoire, si importante pour le pianiste, artiste ou amateur qu'elle soit, il en est une autre qui l'oblige absolument à cultiver et développer sa mémoire. Elle présente même une particularité assez curieuse : il y a environ cinquante ans, tous les bons professeurs de piano s'opposaient à ce que leurs élèves jouassent par cœur quatre notes de suite, dans la crainte de leur voir altérer en quelque chose le texte de l'auteur, et exigeaient qu'ils eussent toujours *le cahier sous les yeux*: c'était un principe absolu. — Ils avaient raison. — Les professeurs d'aujourd'hui, tout en ayant le même souci de l'exacte reproduction du texte, ne pensent plus de même, et veulent qu'on joue *tout par cœur*. — Ils ont raison aussi.

Pourquoi?

Parce que, depuis bientôt deux cents ans que le piano existe[1], l'instrument et sa littérature, la façon d'écrire pour lui, se sont modifiés du tout au tout. Jusqu'à l'époque de Mozart et au commencement de Beethoven, son clavier avait une étendue très restreinte, d'environ cinq octaves et demie, que natu-

1. Il a été inventé vers 1717.

rellement les compositeurs ne pouvaient songer à excéder. Donc leurs œuvres se trouvaient toujours écrites *sous la main,* et le regard pouvait facilement se partager entre le clavier et le cahier. Il n'y avait alors aucun motif d'agir, pour la pratique du piano, autrement que pour la pratique de n'importe quel autre instrument, et il était beaucoup plus sage de conserver la musique sous les yeux, pour ne pas courir des chances de s'égarer. C'était très logique.

Mais depuis ce temps, et même avant la fin de Beethoven, le piano s'est élargi considérablement, puisque son clavier embrasse maintenant sept octaves et quelquefois plus. Les compositeurs ont tout naturellement profité de cet accroissement, de ces ressources nouvelles, et, sous l'influence des Chopin, des Liszt et de tous les modernes, la façon d'écrire est devenue tout autre. On procède par sauts et par bonds, mettant tout l'instrument en vibration à la fois, au moyen de la pédale; le corps lui-même est obligé à des déplacements fréquents, et il serait très difficile ou impossible de maintenir les yeux fixés sur le cahier pendant qu'ils sont surabondamment occupés à surveiller les mains et à regarder le clavier. La seule manière de jouer la musique moderne, c'est donc par cœur ; et, une fois cette habitude prise, on préfère jouer de même les œuvres classiques, qui, étant plus simples d'écriture et contenant moins de notes, entrent plus aisément dans la tête.

C'est une chose tellement passée dans la pratique, qu'un pianiste qui joue avec la musique paraît maintenant aussi guindé dans son genre et aussi mal à

son aise qu'un acteur qui lirait son rôle en scène; sans parler de cette complication maladroite qui résulte du besoin d'avoir toujours quelqu'un auprès de soi pour tourner les pages.

« Il faut que vous puissiez non seulement jouer « vos morceaux, mais que vous soyez capable de les « solfier sans piano ; que votre imagination soit cul- « tivée au point de retenir aussi bien l'harmonie « donnée à une mélodie, que la mélodie elle- « même[1]. »

Quand on observe attentivement les choses, on s'aperçoit qu'il existe réellement, en ce qui concerne le musicien, trois sortes de mémoires, ou, pour mieux dire, trois manifestations distinctes de la mémoire : la mémoire de l'oreille, la mémoire des yeux, et la mémoire des doigts, qui peuvent exister séparément, et déjà donner ainsi des résultats satisfaisants, mais dont la réunion seule constitue la mémoire parfaite et véritablement désirable. Ceci demande quelque explication. La mémoire de l'oreille seule est suffisante pour retenir un contour mélodique, ou une série d'accords, ou même les deux réunis; mais elle n'enregistre les sons dans le souvenir que selon leurs rapports, et non à leur hauteur absolue et réelle (sauf des exceptions d'une extrême rareté); elle est sujette à les transposer involontairement, même la plupart du temps inconsciemment, et c'est en cela que consiste son imperfection; elle manque aussi de précision : c'est une mémoire d'à peu près, celle qui

1. R. Schumann, *loco cit.*

permet de se souvenir approximativement d'un air entendu en voyage, ou encore à un amateur bien doué de rejouer sur le piano, en rentrant chez lui, *tout un opéra* à la première représentation duquel il vient d'assister, à l'ébahissement de son entourage, et il y a de quoi. (Je n'ai jamais été témoin de ce phénomène, mais on me l'a si souvent raconté !...) C'est une mémoire superficielle et incomplète, appréciable toutefois.

Infiniment supérieure est la mémoire des yeux, quelque bizarre que cela puisse paraître au premier abord. Celui qui la possède conserve comme gravée dans son esprit la note même, la note écrite, se souvient même de la place qu'elle occupe dans la page, et serait capable de copier de mémoire, de reproduire sur le papier l'œuvre qu'il a suffisamment étudiée pour s'en pénétrer à fond, fût-ce une partition d'orchestre, absolument comme on écrirait de mémoire une pièce de vers, un morceau de littérature quelconque qu'on possède bien dans sa tète avec le mot à mot ; au fond, c'est la même opération intellectuelle. Celle-là, c'est la mémoire analytique, la mémoire du vrai musicien, qui sait entendre par les yeux aussi bien que par les oreilles, qui ne fait pas de différence entre la note écrite, la note jouée ou chantée, et la note entendue. (Toujours le même principe.) C'est celle-là surtout qu'il faut chercher à acquérir ou à développer par tous les moyens possibles, comme étant la plus précieuse de toutes. On peut s'y exercer, en s'appliquant justement à écrire par cœur de petits fragments, de courts passages,

qu'on s'est ingénié d'abord à étudier spécialement dans ce but, puis d'autres plus étendus.

Toutefois, il est des cas, surtout pour le pianiste, en ce qui concerne les traits compliqués formés de beaucoup de notes se succédant avec une extrême rapidité, où cette mémoire intelligente et raisonnée, mais qui exige un effort de réflexion, se trouverait en défaut. C'est alors que devient précieuse la mémoire machinale et irréfléchie des doigts qui accomplissent correctement et fidèlement leur besogne comme le feraient de véritables automates, lorsqu'ils y ont été suffisamment entraînés, sans aucun effort cérébral, et pendant même que l'on pense à tout autre chose.

Je ne sais comment la physiologie ou la psychologie pourraient expliquer ce phénomène de dédoublement de la pensée, mais il est indubitablement réel. Il y a des gens qui peuvent vous jouer le morceau le plus chargé de notes en entendant causer autour d'eux, et même en prenant part à la conversation. Affirmer qu'ils y mettent en même temps un profond sentiment, je n'oserais le faire.

Et voilà pourquoi je dis que la mémoire complète, parfaite et réellement désirable doit revêtir à tour de rôle, et parfois simultanément, ces trois formes : mémoire des yeux, de l'oreille, des doigts. Si l'on possède l'une d'elles, il faut s'entraîner aux autres; elles s'entr'aideront.

Plus que les autres instrumentistes, les pianistes doivent apporter tous leurs soins à l'étude du déchiffrage, en raison du grand nombre de notes qu'ils ont à lire, soit simultanément, soit très rapidement.

Dès la troisième année, au plus tard, il faut y consacrer quelques instants chaque jour, déchiffrer toujours lentement des choses assez faciles pour qu'on puisse les lire sans faire de fautes (je l'ai déjà dit, mais on ne saurait trop le répéter), sans hésiter ni trébucher, et même en y mettant les nuances indiquées; c'est à cette condition que cette étude est profitable. Avant de déchiffrer une pièce quelconque courte ou développée, il faut la parcourir longuement, en examinant plus spécialement les passages qui paraissent difficiles; mais, une fois parti, il ne faut jamais s'arrêter sous aucun prétexte; il vaudrait mieux inventer quelques notes, voire même plusieurs mesures, que s'arrêter et se reprendre. Il faut posséder « une absence complète de remords pour la faute commise », selon la jolie expression d'Eugène Sauzay[1], un célèbre violoniste qui fut un parfait professeur d'accompagnement doublé d'un homme d'esprit et d'un érudit; il faut savoir deviner d'après le dessin ce qu'on n'a pas le temps de lire, et toujours lire d'avance, au moins d'une mesure dans les mouvements lents, et de plusieurs dans les pièces d'allure vive. Savoir bien lire, chose précieuse entre toutes, est un fait simultané d'intelligence, d'habileté et de présence d'esprit. J.-J. Rousseau disait déjà dans son Dictionnaire : « Tous les musiciens se piquent « d'exécuter à livre ouvert, mais il y en a peu qui « dans cette exécution, prennent bien l'*esprit* de l'ou- « vrage et qui, s'ils ne font pas de faute sur la note,

1. E. Sauzay, *Ecole de l'accompagnement* (Firmin-Didot éditeur 1869).

« ne fassent pas, du moins, de *contresens* dans l'exé-
« cution. »

Avec la musique moderne, le déchiffrage est devenu, à lui seul, un art véritable et réellement fort difficile.

Le déchiffrage à quatre mains est un très bon exercice, encore meilleur celui à deux pianos, soit avec le professeur, soit entre partenaires à peu près d'égale force.

Le pianiste doit également être rompu aux difficultés de la transposition, plus compliquée pour lui que pour tous les autres instrumentistes, parce qu'il a infiniment plus de notes à lire qu'eux. Il devra s'y entraîner de bonne heure, en transposant même des exercices. Indépendamment de l'utilité qu'il y a à savoir transposer, cette étude constitue une excellente gymnastique et contribue à rendre musicien.

Quand on a acquis la maîtrise de son instrument et qu'on en peut jouer sans plus apporter d'attention aux menus détails d'exécution, il est utile de prendre auprès d'un violoniste ou d'un violoncelliste des leçons d'ensemble improprement appelées leçons d'accompagnement, car le piano n'accompagne pas plus qu'il n'est accompagné, il est absolument *concertant* ; on pourrait aussi bien choisir comme professeur tout autre instrumentiste, mais on verrait bien vite le bout du catalogue des œuvres élevées écrites pour piano et clarinette, flûte, hautbois, cor ou basson, tandis que la littérature pour instruments à cordes est à peu près inépuisable. Une fois habitué à l'ensemble avec un seul instrument, on peut abor-

der l'étude des trios, quatuors, quintettes,... ce qui est d'un intérêt puissant.

Cet intérêt réside en grande partie dans la quantité de chefs-d'œuvre que les auteurs classiques et quelques contemporains ont écrits en vue de la musique de chambre, la forme la plus élevée de la musique pure ; en partie aussi du plaisir que produit le mélange des timbres. Le pianiste est obligé ici de jouer autrement qu'en soliste, de modifier et souvent atténuer sa sonorité pour l'assortir et l'apparenter à celle des autres instruments, qu'il ne doit jamais chercher à dominer, sauf dans des passages déterminés, où sa partie est prépondérante. Enfin c'est une étude toute particulière.

Il peut être encore très bon de s'exercer à accompagner des chanteurs, — ici le mot accompagner est à sa place, — ce qui doit être fait avec une abnégation complète, avec le seul désir de soutenir le chanteur, de l'aider et quelquefois de le guider, sans jamais couvrir la voix. C'est un talent fort rare que celui de bon accompagnateur, et qui dénote toujours un excellent musicien, car il exige toutes les qualités du virtuose, et de plus un tact et une présence d'esprit fort difficiles à acquérir.

Dans toute espèce de musique d'ensemble, il ne peut être question de jouer par cœur. Quelque sûr qu'on soit de sa mémoire, on ne saurait être responsable des erreurs où pourrait vous entraîner l'inadvertance d'un partenaire.

Qu'il s'agisse de l'étude même du piano, du déchiffrage ou de la musique d'ensemble, le fond doit

toujours être constitué par la musique classique ou celle d'auteurs contemporains ayant écrit dans le style classique; pour l'instruction primaire et secondaire, il faut même s'en tenir là; ensuite une part devra être faite à la musique moderne, mais avec une extrême circonspection, et en évitant les compositions vulgaires et malsaines qui pullulent malheureusement; Schumann[1] s'exprime nettement à ce sujet : « Vous ne devez jamais jouer de mauvaises composi-« tions, ni les écouter, si vous n'y êtes forcé. » Je crois que c'est énergique. Ailleurs, il va encore plus loin, et semble investir l'élève des fonctions un peu excessives d'un censeur intransigeant : « Ne répandez ja-« mais de mauvaises compositions, aidez au contraire « avec énergie à les supprimer. » L'élève ne doit pas s'en rapporter encore à son propre discernement; c'est en grande partie dans ce choix que se montrera le tact du professeur. Les œuvres de Schumann, Chopin et leurs dérivés de l'école romantique, exigeant plus de maturité, ne devront pas figurer dans le programme avant l'âge de quinze ou seize ans, sauf en qualité de hors-d'œuvre et pour des pièces de peu d'envergure ; jusque-là, les purs classiques allemands seront seuls étudiés, notamment Haydn, Mozart, Bach, Haëndel, Beethoven, Weber et Mendelssohn (comme études, Cramer et Clementi, dans son merveilleux recueil du *Gradus ad Parnassum*); à plus forte raison, Liszt et l'école de la virtuosité transcendante seront réservés pour le parachèvement des

1. R. Schumann, *loco cit.*

études, et ne devront pas être abordés avant dix-huit ou vingt ans.

Ici comme partout, il peut y avoir des exceptions, des natures extraordinairement précoces; c'est au professeur à en juger, mais aussi à ne pas se laisser leurrer par des apparences, ni entraîner par le désir de *faire plaisir* aux élèves ou à leurs parents; il doit représenter la sagesse et la prudence.

A ce sujet, il ne serait pas mal de faire cesser ce malentendu, cette fausse notion des mots et des choses, qui font que, pour beaucoup de jeunes élèves, *classique* est synonyme d'ennuyeux, tandis que *moderne* éveille l'idée d'amusant. Il est impossible d'imaginer une erreur plus complète. Aussi bien chez les anciens que chez les contemporains, il existe des auteurs gais et d'autres plus profonds, plus sérieux; parfois même (souvent serait mieux) un même compositeur revêt alternativement les deux aspects : si Bach est austère dans ses fugues, cela ne l'a pas empêché d'écrire des gavottes et d'autres pièces dans un style alerte et joyeux; il n'y a pas de musique plus aimable ou plus spirituelle, plus tendre ou plus enjouée, que celle de Mozart et d'Haydn, plus chaude, passionnée et dramatique que celle de Beethoven. Il faut aussi considérer que ce que nous appelons, *en matière musicale*, les classiques, ce ne sont pas, à proprement parler, les anciens : ce sont les modernes d'hier, consacrés par l'admiration, et ayant directement donné naissance au style d'aujourd'hui. Si nous disons que l'on doit débuter, dans toute étude bien comprise, par les purs classiques,

c'est (pour nous en tenir dans ce chapitre à des considérations de pédagogie sèche, et ne pas nous embarrasser dans des questions d'esthétique qui pourront trouver leur place ailleurs) parce que l'école classique nous initie progressivement à la manière d'écrire actuelle et nous conduit logiquement vers elle, tandis que l'école moderne, qui en est la suite, ne saurait servir d'acheminement vers les maîtres anciens. C'est du moins là la raison principale que devront envisager les élèves désireux de suivre une marche normale; les professeurs un peu expérimentés sauront en trouver plusieurs autres sans qu'il soit besoin de les leur signaler ici.

Aussitôt que le jeune élève commence à jouer proprement quelques petits morceaux et qu'il les sait par cœur, il est indispensable de l'accoutumer à les jouer devant du monde, sans y mettre de prétention et sans se faire prier, ce qui est du dernier mauvais goût ; cela d'abord devant sa famille et quelques intimes de bonne volonté (ce n'est pas un régal qu'on leur offre, c'est un service qu'on leur demande), puis progressivement devant un auditoire plus nombreux. A cet âge, on ne sait pas ce que c'est que la peur, cette chose bête et paralysante; on ignore le *trac*, et cette habitude de jouer devant quelqu'un se prend tout naturellement, se conserve de même. Plus tard, au contraire, la timidité, qui n'est qu'une forme de l'amour-propre, entre en jeu, et il faut la croix et la bannière pour décider le jeune virtuose à se faire entendre des amis les mieux prédisposés à la bienveillance à son égard. C'est absurde, mais c'est ainsi,

surtout chez les jeunes filles. Or, il faut absolument éviter cette sauvagerie prétentieuse, et le plus sûr moyen est de s'y prendre de très bonne heure. La musique est avant tout un art de société, et l'exécutant, qu'il soit artiste ou amateur, peu importe, n'a sa raison d'être que justement lorsqu'il a devant lui quelqu'un qui l'écoute et auquel il cherche à faire partager ses sensations d'art ; celui qui ne jouerait jamais que pour lui seul serait d'abord un parfait égoïste, puis, à vrai dire, il n'aurait même pas besoin d'apprendre à bien se servir de son instrument, il lui suffirait d'apprendre à très bien lire la musique pour satisfaire à son usage personnel.

On a inventé de nombreux appareils dans le but de développer, par des moyens tenant de la gymnastique, la force et la souplesse des doigts : le *Dactylion* de Henri Herz, le *Chirogymnaste* de Henri Martin, le *Veloce-Mano*, les bagues plombées, le guide-mains, les *Claviers muets* à durcissement progressif, etc., et bien d'autres qui paraîtraient effroyables s'ils figuraient au musée d'instruments de torture de Nuremberg ! Tous ces procédés mécaniques sont détestables ou inefficaces, et je n'en parle ici que pour en déconseiller énergiquement l'usage. Avec des moyens de ce genre, employés à mon insu, plusieurs de mes élèves ont fortement compromis leurs progrès ; l'un d'eux, M. Louis H..., de Saint-Louis (Missouri), en se servant d'un appareil extraordinairement compliqué qu'il s'était confectionné lui-même et avec lequel il se couchait pour dormir les doigts de plus en plus écartés, a réussi à s'estropier complètement.

Pareille aventure était déjà arrivée à Robert Schumann dans sa jeunesse : dans le but d'améliorer son mécanisme, et en secret de ses plus intimes amis, il s'était avisé d'amarrer solidement son troisième doigt, au moyen d'un nœud coulant fixé à un point quelconque, pendant qu'il exerçait les quatre autres : le résultat fut que ce troisième doigt, atteint de paralysie, devint bientôt hors de service, et que progressivement la paralysie envahit toute la main. Il faut rejeter délibérément tous ces engins, inutiles quand ils ne sont pas dangereux.

Certaines études annexes doivent être menées de front avec celle du piano. De même que, pendant la période primaire, on a dû considérer le solfège comme indispensable, et en poursuivre l'étude longtemps et sérieusement, il est bon qu'une fois parvenu à un degré supérieur, le jeune pianiste possède des notions d'harmonie, notions superficielles si l'on veut pour l'amateur qui n'y cherche qu'une intelligence plus complète des œuvres qu'il étudie, mais notions infiniment plus étendues pour l'artiste qui entend développer chez lui l'art de l'interprétation, et qui peut d'ailleurs, d'un jour à l'autre, se doubler d'un compositeur, ce qui est très fréquent et démontre un fait dont nous aurons l'occasion de parler plus loin, l'influence des instruments à clavier sur l'inspiration et la fécondité musicales.

Cette étude de l'harmonie ne s'impose à aucun autre instrumentiste avec le même caractère d'utilité que pour le pianiste. En effet, le piano, instrument polyphonique par excellence, est celui qui, de

par sa construction même, peut faire entendre le plus grand nombre de sons simultanés (à l'exception du grand orgue), celui qui admet le plus de complications, de parties diverses s'enchevêtrant, se combinant entre elles, de mélodies superposées formant contrepoint, d'accords plaqués ou arpégés hérissés de signes d'altération... qu'il n'est pas toujours aisé de lire correctement et de bien interpréter si l'on n'a pas le moyen d'en faire mentalement l'analyse, et de pénétrer ainsi l'intention de l'auteur en la devinant. Un pianiste n'est pas complet s'il n'est doublé d'un harmoniste, ne serait-ce que pour être capable de rectifier, en cas de besoin, les fautes d'impression qui se trouvent toujours dans les éditions même les mieux expurgées d'œuvres si complexes que le sont celles qu'on écrit aujourd'hui pour le piano. Mais c'est là la moindre de ses utilités. Savoir comprendre et apprécier la beauté des œuvres qu'il interprète, lui est indispensable pour parvenir à leur bonne exécution, car par ce mot on ne doit pas comprendre seulement une interprétation correcte, mais une interprétation intelligente, intéressante et élevée, à laquelle il ne saurait atteindre sans se rendre compte de leur structure et de leur charpente harmonique.

Malgré un préjugé ancien qui tend à disparaître, il n'est nullement nuisible à un pianiste de s'exercer à jouer sur l'orgue, même s'il n'a pas l'intention de devenir organiste; ce préjugé pouvait avoir sa raison d'être autrefois : alors que les claviers d'orgue étaient très durs et pesants à manier, ils pouvaient,

jusqu'à un certain point, alourdir le mécanisme et lui enlever quelque chose de sa délicatesse; rien de semblable n'est à craindre aujourd'hui que les facteurs sont parvenus à rendre le toucher de l'orgue aussi léger que celui des meilleurs pianos.

C'est d'ailleurs bien l'avis de Schumann : « Ne « négligez aucune occasion de vous exercer sur l'or- « gue : il n'est pas d'instrument aussi efficace pour « corriger les erreurs ou les habitudes d'une mau- « vaise éducation musicale[1]. »

Ce que l'orgue vous apprend, c'est à éviter le jeu sautillant, sec, superficiel et sans consistance; et aussi, inversement, le jeu lourd, malpropre, de ceux qui laissent traîner leurs doigts sur le clavier en négligeant de laisser les touches se relever en temps voulu, car ces deux défauts y deviennent intolérables; c'est comme un microscope qui grossit tous les défauts, en les montrant dans toute leur hideur. Il apprend la probité du mécanisme.

Tout le monde n'a pas un grand-orgue à sa disposition; mais il est plus fréquent de rencontrer un harmonium, qui peut rendre un service analogue. Jouez sur cet instrument (ou sur un grand-orgue, bien entendu) une fugue de Bach du *Clavecin bien tempéré*, par exemple, ou une pièce de Haëndel, préalablement bien étudiées sur le piano, et y paraissant purement exécutées, et vous serez stupéfait de la quantité d'incorrections insoupçonnées que vous découvrirez : notes quittées trop tard, bavures,

1. Schumann, *loco cit.*

trous, etc. Cela vous portera à mieux soigner votre articulation avant de tenter une nouvelle expérience.

Il faut enfin que le pianiste, sans en tirer vanité, se rende compte que, par la nature même de son instrument, il est tenu d'être un plus parfait musicien qu'aucun autre virtuose. Aucun, en effet, ne se trouve en face de plus de complications dans les traits rapides, — je ne parle pas de la difficulté matérielle, — aucun n'a à faire entendre plusieurs parties mélodiques simultanées, ni à mettre en relief un chant avec une main pendant que, de l'autre, et bien souvent de la même, il doit conserver un intérêt relatif, mais existant, à des dessins d'accompagnement, à des arpèges, à des formules contrepointées; la littérature du piano, dans les œuvres de haut style, est la plus complexe de toutes les littératures musicales. Par son étendue plus grande que celle de l'orchestre[1], par sa puissance, par la variété infinie de ses effets, le piano accapare d'autorité, partout où il se trouve, le rôle prépondérant.

Dans la musique de chambre, dans les quatuors à cordes, quintettes, septuors avec ou sans instruments à vent, tant qu'il n'y a pas de piano, il est implicitement convenu que c'est le premier violon qui prend la direction; il donne le signal de l'attaque, il indique les nuances d'ensemble, les *rallentando*, les points d'orgue; il commande enfin, et cela lui sied,

1. Le piano descend de six notes au-dessous de la contrebasse, et monte plus haut d'une tierce que la flûte, les deux extrémités de l'orchestre classique.

car il faut toujours un chef, et il est bien désigné pour cela. Mais si le piano se met de la partie, le premier violon, tout en conservant l'attitude de commandement qui lui est habituelle, se voit forcé de compter avec ce nouveau partenaire dont la force de volonté est sans égale; c'est lui maintenant qui imposera ses mouvements, ses nuances, et cela sans effort, par le seul fait qu'il est irrésistible, représentant à lui seul un orchestre, avec lequel d'ailleurs il peut lutter, comme cela lui arrive dans les concertos. Si chaque instrument pris isolément peut être comparé à une unité militaire, le piano est tout un corps d'armée.

Mais j'ai tort d'employer de telles comparaisons, puisque nous pouvons en trouver de meilleures sans sortir du domaine musical. Tout le monde a entendu des orchestres de tziganes, avec leur mordant et strident *cembalo*, cet ancêtre du piano, qui leur donne un caractère si particulier de précision, de netteté et de nervosité ; là, comme ailleurs, c'est le premier violon, le seul qui joue debout, qui dirige l'ensemble et fait fonction de chef d'orchestre ; tous lui obéissent, le suivent avec une souplesse des plus amusantes dans les écarts de rythme qui donnent à la musique hongroise un caractère si étrange et si typique, tous, y compris le cembalo : mais s'il prenait fantaisie à celui-ci de se dérober à l'autorité du chef pour modifier l'interprétation à son gré, c'est lui qui l'emporterait, personne ne serait capable de se soustraire à la puissance communicative de son martèlement cinglant et perpétuel, et le malheureux

chef se trouverait dans la fâcheuse situation d'un berger qui ne serait pas d'accord avec son chien. Et il devrait lui céder.

C'est exactement ce qui arriverait dans la musique de chambre, si le pianiste ne savait pas se modérer, s'assouplir, faire acte de musicien plus encore que de virtuose, quoiqu'une forte somme d'habileté lui soit nécessaire pour arriver à dompter son piano, qui n'est autre chose qu'un cembalo à clavier[1], et l'empêcher de montrer ses griffes de lion, d'user de sa puissance dominatrice. Seuls les grands artistes arrivent à ce résultat de maintenir l'équilibre sans s'effacer exagérément, de s'atténuer sans s'anéantir, ce qui serait également nuisible.

Une expérience facile démontre clairement la prépondérance matérielle du piano dans la musique de chambre. Faites-vous jouer, toute seule, la partie de violon, d'alto ou de violoncelle d'un morceau d'ensemble quelconque : vous n'aurez aucune idée de ce que pourra produire la réunion des instruments. Faites-vous jouer, toute seule aussi, la partie de piano du même morceau, et aussitôt, avec un très léger effort d'imagination, vous pourrez deviner ce que sera l'effet général, en reconstituant approximativement, par la pensée, les autres parties absentes.

Quand on réduit le piano au rôle, en apparence modeste, d'accompagnateur, soit pour un *solo* instrumental, soit pour un air d'opéra, il devient la réduction d'un orchestre dont le pianiste serait le

1. *Clavi-cembalo,* clavecin.

chef. Maladroitement employé, il peut écraser, anéantir ou totalement dérouter le malheureux soliste, tandis qu'entre des mains habiles il le soutient, le guide, le met en valeur, lui montre le chemin s'il s'égare, et devient l'auxiliaire le plus précieux, l'artisan du succès. Le chanteur est toujours à son aise quand il est accompagné par l'auteur, parce que l'auteur est toujours un artiste avant d'être un pianiste. Plus que tout autre, l'accompagnateur doit posséder la présence d'esprit, le sang-froid, l'esprit d'à-propos. Il peut tout perdre ou tout sauver.

De là l'importance que les chanteurs les plus habiles attachent à avoir toujours un bon accompagnateur, et autant que possible *leur* accompagnateur, sans lequel ils se sentent comme abandonnés, désemparés.

J'espère que l'on conçoit maintenant d'une façon complète l'importance du piano dans quelque emploi que ce soit, et dès lors la nécessité absolue, pour manier intelligemment un engin si énergique et qui, entre des mains inexpérimentées, peut devenir si aisément perturbateur, de posséder de sérieuses connaissances de technique et d'esthétique.

A une époque où des milliers de jeunes pianistes possèdent une dextérité de doigts inimaginable, il n'est pas sans intérêt de les rappeler à la véritable mission du simple et du beau, celle de charmer et non d'étonner l'auditoire, de jouer moins pour les yeux, plus pour le cœur. Ce secret, qui décèle le véritable artiste, ne peut se propager que par l'étude des grands maîtres, aidé de l'audition, aussi

fréquente que possible, des grands virtuoses, de ceux qui, en plus du prestige de l'exécution, possèdent une haute intelligence des choses de l'art. Il faut aussi savoir écouter attentivement de bons chanteurs, car ils peuvent souvent servir de modèles, sinon de conseillers. « On peut beaucoup apprendre « des chanteurs et des cantatrices, mais il ne faut « pas accepter tous leurs conseils, » dit Schumann[1]. Le grand défaut du piano, défaut inhérent à sa nature, c'est la sécheresse; il ne peut pas soutenir le son, et si on arrive jamais à lui donner cette faculté, comme on l'a déjà plusieurs fois tenté, ce ne sera plus le piano, ce sera un nouvel instrument. C'est donc au pianiste, à force d'art, à atténuer et faire oublier cette imperfection caractéristique, en s'efforçant d'imiter les inflexions de voix des chanteurs; c'est pourquoi il devra les écouter attentivement, étudier leurs procédés, se les assimiler, et s'exercer à les imiter ou à en approcher dans la mesure du possible. « Le meilleur conseil que nous puissions « donner aux personnes qui s'occupent sérieuse- « ment du piano, c'est d'apprendre, d'étudier et de « commenter le bel art du chant. Dans ce but, on « ne devra jamais perdre l'occasion d'entendre les « grands artistes, quel que soit leur instrument, et « surtout les grands chanteurs; c'est dès le début « et dans la première phase de son talent qu'il faut « savoir s'entourer de bons modèles[2]. »

Pour cette imitation, pour arriver à produire l'*illu-*

1. R. Schumann, *loco cit.*
2. Thalberg, *loco cit.*

sion des sons filés et enflés, un grand secours, c'est l'emploi judicieux des pédales, dont la grande majorité des pianistes-amateurs sait fort mal se servir, et aussi, ce qui est plus regrettable, bon nombre d'artistes. « On devra, dans l'emploi des pédales, qui jouent « un rôle si important dans l'exécution, apporter le « plus grand soin à ne jamais mêler les harmonies « dissemblables et à produire ainsi de désagréables « dissonances. Il est des pianistes qui font des péda- « les un tel abus, ou plutôt qui les emploient avec si « peu de logique, que chez eux le sens de l'ouïe en « est perverti et qu'ils ont perdu la conscience d'une « harmonie pure. » Or, qui s'exprime ainsi? C'est encore Thalberg, c'est-à-dire l'homme qui, avec Chopin, avait poussé jusqu'au *summum* de l'habileté l'art de se servir des pédales. « Le plus grand nombre « des élèves, dit encore à ce sujet le savant maître « Marmontel, auxquels on permet l'emploi de la « grande pédale, s'en sert pour battre la mesure « (nous avons déjà signalé une cause fréquente de cet « emploi grotesque), ou mieux, la met pour ne plus « la quitter. C'est alors une cacophonie épouvanta- « ble, la désolation des musiciens de goût[1]. »

Il vaudrait mieux s'abstenir entièrement de faire usage de la pédale que l'employer à tort et à travers, et en vérité, dans toute la musique classique antérieure à l'époque de Beethoven, on devrait s'en passer, car c'est un anachronisme. Dans la musique moderne, au contraire, elle est indispensable, mais

1. A. Marmontel, *Histoire du piano*.

il faut apprendre à s'en servir, et ne jamais tolérer qu'elle produise la confusion et la discordance : « L'art « de la pédale ne consiste pas à savoir la mettre, « mais à savoir la retirer[1]. » C'est là une vérité dont trop peu de pianistes comprennent l'importance.

Il est certain que l'étude de l'harmonie contribue pour sa part à déraciner des habitudes aussi vicieuses qu'anti-artistiques.

Autrefois, il n'y a pas bien longtemps encore, l'usage était de préluder sur le piano. On en était même arrivé, l'exagération s'en mêlant, à improviser ainsi, sous prétexte de préludes, de véritables morceaux qui n'en finissaient plus. Cela pouvait avoir du charme quand le pianiste était doublé d'un habile improvisateur; mais comme c'était l'exception, on se trouvait, le plus souvent, gratifié d'élucubrations instantanées tenant plus du galimatias et de la divagation que de toute autre chose.

Pour obvier à cet état regrettable, quelques professeurs naïfs et bien intentionnés avaient imaginé de publier, sous le titre de *Préludes dans tous les tons majeurs et mineurs,* des espèces de formules aussi bêtes que prétentieuses, qu'on devait apprendre par cœur et qu'on était censé improviser. C'était grotesque. Un autre ennui était que, lesdites formules devant servir pour tous les morceaux écrits dans le même ton, s'il s'en trouvait plusieurs dans la même soirée, quel que fût l'air inspiré que l'on pouvait prendre, la mèche était éventée, le *truc* ridicule découvert.

1. Lavignac, *l'École de la pédale.*

Un revirement de la mode s'est produit, car la mode se mèle de tout, et maintenant on ne prélude plus, ce qui, au demeurant, vaut mieux.

Il est pourtant trois cas où il reste nécessaire de savoir improviser quelques accords :

Le premier se présente toujours dans la musique de chambre, au moment précis où, après avoir donné le *la*, on va commencer le morceau.

Donner le *la* est une nécessité pour que les instruments s'accordent. Si, après l'horrible cacophonie qui résulte de cette formalité, qu'on n'a pas encore trouvé le moyen d'éviter, on s'en vient attaquer directement le premier accord d'un morceau, en *mi bémol*, je suppose, il en résulte pour l'auditeur délicat une impression discordante très momentanée, c'est certain, mais qui est plutôt une souffrance. Donc, il est bien mieux de le préparer à la tonalité par quelques accords discrets, qui effacent de son souvenir l'inévitable *charivari* de l'accordage des instruments.

Deuxième cas : on doit faire entendre à la suite l'une de l'autre plusieurs pièces dans des tons très différents formant disparate (chose qu'il eût été mieux d'éviter en constituant le programme) ; il est judicieux alors de les souder ou séparer par une rapide modulation qui empêche le souvenir du premier morceau de nuire au début du second (ce sera un peu moins choquant).

Troisième cas : pour donner le ton au chanteur que l'on accompagne, surtout s'il doit commencer à chanter dès la première mesure.

Réduit à sa plus simple expression, à quelques

accords ou quelques arpèges, le prélude peut encore être utile pour se rendre compte du degré de sonorité, résonance ou matité, d'une salle ou d'un instrument que l'on ne connaît pas encore, aussi pour réclamer le silence et faire taire les conversations gênantes.

Dans toutes ces circonstances, et quelque brève que soit la suite d'accords à improviser, pour qu'elle soit correcte et non déplaisante, pour qu'elle n'ait rien de heurté ou de maladroit, il est nécessaire que le pianiste soit versé dans la pratique de l'harmonie à un tout autre degré que ceux de ses confrères instrumentistes qui n'ont jamais, ou presque jamais, à manier des sons simultanés.

Tout lui est bon qui développe l'esprit musical et le sens de l'initiative : chanter dans des chœurs, y servir de chef d'attaque, même s'il n'a pas de voix, les accompagner, faire répéter des chanteurs, lire la partition, en faire des transcriptions, faire en toutes choses acte de vrai musicien... Je veux résumer tout cela en une formule aussi simple que vraie : *Le pianiste qui n'est que bon pianiste est un mauvais pianiste.*

Si j'ai cru devoir donner une si grande extension à ce qui concerne le piano, ce n'est pas seulement parce que cet instrument est le plus répandu dans les salons. C'est surtout en raison du rôle prépondérant qu'il joue dans la civilisation musicale de nos jours.

Le célèbre pianiste et compositeur russe A. Ru-

binstein ne craint pas d'affirmer ses convictions à ce sujet:

« La musique instrumentale, dit-il, est l'amie la « plus intime de l'homme, plus proche que ses pa- « rents, ses sœurs, ou ses camarades (?). On le cons- « tate surtout dans le malheur, et de tous les ins- « truments, celui qui répond le mieux à son rôle « d'ami, c'est le piano. Aussi je considère l'ensei- « gnement du piano comme un grand bienfait pour « l'humanité, et je ne serais pas loin de le rendre « obligatoire (peut-être un peu excessif), en le con- « sidérant, bien entendu, comme une consolation « intime pour l'élève, et non comme un moyen de « *briller en société*[1]. »

Rubinstein connaissait-il cette pensée de Chateaubriand, qu'il semble avoir voulu paraphraser :

« La musique endort le chagrin dans les cœurs « agités? »

C'est l'instrument de tous : comme cela a été déjà établi précédemment, sa connaissance est utile, à divers degrés et pour des raisons différentes, à tous les instrumentistes sans exception; elle est indispensable aux chanteurs et aux professeurs de chant; de plus, le piano est, encore pour d'autres raisons, d'une extrême commodité pour le compositeur, ce que nous verrons plus tard; souvent même c'est par le piano, qui vous met en quelque sorte une partition sous les yeux et sous les doigts, qu'on devient compositeur. Témoin le grand nombre de composi-

1. Antoine Rubinstein, *Notes et Aphorismes*.

teurs de valeur qui ont commencé par se manifester comme simples pianistes. (Je crois superflu d'ajouter ici que tout pianiste qui entend se livrer à la composition, *fût-ce uniquement pour son instrument,* devra se soumettre, au moins partiellement, aux études spéciales du compositeur, et ne pas s'abandonner aveuglément à son instinct et à l'entraînement routinier exercé par le clavier). C'est le seul instrument sur lequel on puisse réduire une partition, le seul qui puisse en toutes circonstances se suffire à lui-même, sans le secours d'aucun autre. Du commencement à la fin des études modernes, et pendant toute la vie de l'artiste, son indispensabilité se fait perpétuellement sentir pour tous, et certainement c'est celui de tous les instruments qui joue le plus grand rôle dans la vulgarisation et l'expansion de l'art.

S'il est vrai de dire que le solfège a toujours été et sera toujours, sous une forme ou une autre, la base solide de toute forte instruction musicale, on peut dire aussi qu'actuellement le piano en est le pivot le plus commode et le plus pratique, celui autour duquel tout gravitent, et sur lequel viennent se greffer tous les enseignements. C'est l'instrument par excellence de tout musicien.

Il était donc tout indiqué de lui faire ici une très large place; et cela d'autant plus que tout ce que nous avons dit à son sujet, nous adressant aux pianistes spécialement, en dehors de son utilité directe pour eux, peut trouver, moyennant quelques légères modifications, son emploi dans l'étude de tous les autres instruments.

Si l'on sait déjà bien jouer du piano, l'étude de l'Harmonium est presque un enfantillage; sinon, il faut commencer par apprendre le piano.

En effet, un mécanisme très exercé, très souple et surtout très précis est la première chose indispensable, et ce n'est pas sur l'harmonium qu'on peut l'acquérir. Outre que ce serait insupportable, ce serait tout à fait insuffisant, les touches de cet instrument ne présentant pas la résistance nécessaire pour cette gymnastique des doigts.

Ensuite, il restera à apprendre et à comprendre le fonctionnement de l'instrument, avec ses divers registres, correspondant à la fois à des timbres variés et à des octaves différentes, puis la manœuvre de la soufflerie (et parfois des genouillères, surtout dans l'harmonium à *double expression* de Mustel, le plus parfait des instruments de ce type), d'où dépendent les modifications de sonorité et les nuances qui l'ont fait appeler au début « orgue expressif ».

Tout cela est l'affaire de quelques leçons à peine, et de quelques semaines d'attention, avec fort peu de temps d'étude quotidienne ou intermittente, ce qui est ici dénué de toute importance. On voit même souvent des pianistes se mettre au courant de la pratique de cet instrument sans aucune méthode et sans l'aide d'aucun professeur, et arriver ainsi à s'en servir très convenablement; mais si l'on veut parvenir jusqu'à en tirer tous les effets délicats de sonorité dont il est susceptible, à en jouer en véritable virtuose, un plus long temps d'étude est nécessaire, qui varie avec l'instinct et la finesse de tact de chacun.

L'étude de l'harmonium peut être un bon acheminement vers celle du grand orgue.

Nous ne parlerons ici que du GRAND ORGUE considéré en tant qu'instrument.

Cette façon de dire pouvant paraître bizarre à ceux qui ignorent qu'on peut envisager autrement son étude, je leur dois un éclaircissement. L'emploi du grand orgue, à l'église, dans le culte catholique, nécessite de l'organiste trois connaissances complètes et distinctes : celle de l'*instrument* lui-même et de son maniement ; celle de l'*improvisation ;* celle de la *liturgie;* et très fréquemment c'est cet ensemble de connaissances qu'on entend par *étude de l'orgue ; études de l'organiste catholique* serait mieux.

La liturgie romaine n'a rien à voir dans ce livre ; l'improvisation, nous en dirons quelques mots plus tard en parlant de la composition; seule, l'étude de la pratique de l'instrument considéré en lui-même peut trouver sa place dans le présent chapitre.

Ceci expliqué, commençons par établir qu'il y a une grande différence entre l'étude de l'orgue et celle des autres instruments, pour cette raison qu'il n'existe pas deux orgues identiquement semblables. Quand on sait jouer d'un piano, on sait jouer de tous les pianos; un violon est bon ou mauvais, mais il ressemble à un autre violon; tandis que ce qu'on appelle un orgue varie à l'infini, selon des circonstances multiples, parmi lesquelles : 1° la somme d'argent qu'on a pu ou voulu dépenser pour l'établir ; 2° l'emplacement dont on a pu disposer ; 3° les

dimensions et les qualités acoustiques du vaisseau qu'il est appelé à remplir d'ondes sonores; 4° le genre de service qu'on en attend (simple accompagnement du chant ou exécution de pièces d'orgue); 5° l'habileté ou simplement la fantaisie du facteur; 6° ... etc., etc., toutes choses dont il peut résulter que l'instrument représente le volume d'un grand piano droit, ou qu'il atteigne l'importance d'une maison à quatre étages... Un orgue peut avoir un seul jeu, une seule rangée de tuyaux, et c'est déjà un orgue; il peut avoir deux jeux, dix jeux, vingt, trente, cent, deux cents jeux;... il peut avoir un, deux, trois, quatre ou cinq claviers ; il peut avoir un pédalier ou n'en pas avoir : c'est toujours un orgue; ses jeux peuvent être distribués de mille façons différentes entre ses divers claviers, être commandés ou non par des pédales de combinaison ou d'autres mécanismes; il peut être construit depuis plusieurs siècles ou selon les principes de la facture moderne, être de la plus naïve simplicité ou d'une complication inextricable, actionné à distance par l'électricité : c'est, ni plus ni moins, un orgue. Le maître facteur d'orgues, ou organier, qui est lui-même un grand artiste, et doit posséder une grande science, tant en acoustique qu'en mécanique, ne fabrique jamais deux instruments semblables l'un à l'autre. L'orgue le plus colossal qui soit au monde, à ma connaissance, est celui de l'hôtel de ville (*town-hall*) de Sydney (Australie), construit par la maison W. Hill and Son, de Londres, qui contient 127 jeux, 162 registres, 9,966 tuyaux commandés par cinq

claviers, un pédalier et vingt-huit pédales de combinaison, et a coûté la bagatelle de 450,000 francs.

Il ne s'agit donc pas ici d'apprendre à jouer d'un instrument déterminé, mais d'apprendre à savoir se servir d'un orgue quelconque, soit étant pris à l'improviste, soit ayant quelques jours par devers soi pour en faire connaissance. Cette dernière condition s'impose d'autant plus fortement que l'orgue est plus important et plus compliqué, naturellement, et aucun organiste, si savant et expérimenté qu'il soit, ne serait capable d'obtenir, sans essais préalables, exactement tous les effets de sonorité désirés par lui sur l'orgue de Riga (Russie), qui possède 124 jeux, ou sur celui de Notre-Dame de Paris, qui en a 110, ou sur celui de Saint-Sulpice, qui en compte 118. Mais, disons-le aussi, de tels instruments constituent de rares et splendides exceptions, et seuls des artistes de tout premier ordre peuvent être appelés à les mettre en jeu. Au contraire, tout organiste doit savoir se familiariser assez promptement avec un orgue de dimensions moyennes, à 30 ou 40 jeux répartis sur deux ou trois claviers, comme on en trouve fréquemment à peu près partout.

Pour acquérir cette faculté, pour arriver à être capable de tirer un parti convenable d'un instrument quelconque (que nous supposons, bien entendu, en bon état), deux choses lui sont nécessaires : il faut d'abord qu'il étudie dans des livres la facture de l'orgue, tant ancienne que moderne, de façon à comprendre l'utilité et le mode de fonctionnement de chacune de ses parties, et qu'il fréquente les ate-

liers d'un constructeur de grandes orgues, afin d'y voir de près et examiner attentivement des instruments en voie de construction ou en réparation, démontés pièce par pièce, comme aussi les essayer et en faire mouvoir les diverses combinaisons lorsqu'ils seront reconstitués. Les facteurs d'orgues sont toujours très obligeants et très empressés à l'égard des jeunes organistes qui leur témoignent le désir de s'instruire dans les choses de la facture, sachant bien que c'est pour eux le moyen le plus sûr de devenir habiles dans le maniement d'un instrument si compliqué et si différent de lui-même.

La deuxième chose, une fois qu'on a compris en détail le fonctionnement de chaque rouage, c'est de fréquenter des organistes et obtenir d'eux l'autorisation d'aller les entendre de près, en les voyant jouer et examinant la façon dont ils emploient les ressources de l'instrument qui est le leur, dont ils ont l'habitude, et dont, par conséquent, ils connaissent les qualités et les défauts. Autant que possible, il ne faut pas se borner à étudier ainsi un seul organiste, mais étendre cette étude à plusieurs, afin de pouvoir faire des comparaisons aussi bien entre eux et leurs procédés qu'entre leurs divers instruments.

Ce n'est que lorsqu'on se sent déjà bien documenté par toutes ces observations, lorsqu'on a conscience d'avoir bien saisi ce que c'est qu'un grand orgue, qu'il devient opportun de prendre des leçons et de poser les mains sur les claviers.

Ceux qui procèdent autrement voient leurs pro-

grès retardés, parce qu'ils ne comprennent pas pleinement ce qu'ils font et ce qu'on leur fait faire.

Il ne faut pas voir dans cette nécessité de connaître et comprendre la facture de l'instrument, sur laquelle j'ai insisté, un fait insolite et spécial à l'orgue. Tout instrumentiste comprend le fonctionnement de son instrument sans avoir à en faire une étude à part : le violoniste n'a pas besoin qu'on lui explique que le frottement de l'archet produit les sons, qu'on en modifie l'intonation en raccourcissant la portion vibrante des cordes au moyen des doigts de la main gauche : tout cela se passe sous ses yeux ; le flûtiste n'est pas long à saisir le mécanisme de sa flûte, l'utilité des clefs et des anneaux qu'il manie avec ses doigts ; mais il en est autrement de l'organiste, qui est appelé à se servir intelligemment d'un mécanisme extraordinairement compliqué, dont tout lui est caché, enfermé, sauf les organes de commande, les touches des claviers et les boutons des registres. Pour qu'il connaisse son instrument dans toute sa complexité comme ils connaissent le leur dans sa simplicité, il lui faut une petite étude préliminaire qui leur est inutile : voilà la seule différence.

Deux conditions seules sont indispensables pour entreprendre l'étude de l'orgue : *être suffisamment grand* pour pouvoir actionner très facilement les pédales, tout en restant bien assis sur le banc et sans se mettre debout, même pour les plus éloignées, et *jouer parfaitement du piano.*

Mais, objectera-t-on, l'orgue est bien antérieur au piano! Comment donc faisait-on pour apprendre

à jouer de l'orgue avant l'invention du piano? — Cette objection est très juste; pourtant elle ne serait pas formulée par une personne qui aurait vu de près, comme nous le conseillons ci-dessus, des orgues de différentes époques, et notamment des orgues antérieures à l'invention du piano, c'est-à-dire ayant maintenant plus de deux siècles d'existence. En ce temps-là, les claviers d'orgue étaient presque aussi durs à manier — manœuvrer serait plus juste — que les carillons de Hollande, où il faut abaisser les touches à coups de poings; une grande dépense de force était nécessaire, et les virtuoses les plus habiles ne pouvaient même songer à la rapidité et à la vélocité qui sont aujourd'hui chose aussi aisée sur l'orgue que sur le piano Les progrès de la facture ont modifié avantageusement l'instrument du tout au tout. Il est absolument certain que l'illustre Sébastien Bach, tout comme ses contemporains Buxtehude et Couperin, eux aussi célèbres organistes du dix-septième siècle, l'un en Danemark, l'autre en France, devait exécuter ses *fugues* et ses *toccata*, peut-être parfois à regret, dans un mouvement infiniment plus modéré que celui auquel atteignent les organistes actuels, qui, disons-le en passant, abusent quelquefois de la souplesse d'émission de l'instrument moderne, et dénaturent ainsi l'esprit des vieux maîtres de l'orgue, en lui retirant une partie de sa noblesse et de sa grandeur : une fugue ou une pièce quelconque du temps de Bach et de Haëndel gagne toujours à être exécutée posément, largement, et dans une allure accessible aux instruments de l'époque; c'est

ainsi seulement qu'elle conserve son caractère. — Mais ceci est une parenthèse. — Avant qu'existât le piano, il y avait le clavecin, l'épinette, la virginale, et c'est sur ces ancêtres du piano qu'on acquérait la connaissance du clavier. Tous les organistes étaient alors, en même temps, d'habiles clavecinistes. — Il faut aussi considérer qu'en ces temps, où la pratique de la musique était loin d'être vulgarisée comme aujourd'hui, il y avait infiniment moins de musiciens qu'à présent, que l'amateur n'était qu'un simple auditeur plus ou moins éclairé, initié à la technique ou à l'esthétique, mais ne pratiquant jamais par lui-même, et que les orgues, tout comme les organistes et les maîtres de chapelle, pouvaient se compter; lorsqu'un musicien embrassait cette carrière, il y consacrait sa vie entière, et dès lors peu importait que le noviciat en fût long et pénible. A présent, les choses ont bien changé; la plus petite chapelle a son orgue, il lui faut donc son organiste, et bien des amateurs sont prêts à assumer momentanément cette fonction sans l'idée d'en faire une carrière, ayant simplement en vue le plaisir artistique très réel et très élevé que tout musicien éprouve au seul contact d'un clavier d'orgue. — Voici donc la réponse à l'objection : beaucoup moins apprenaient; ils apprenaient plus longuement et péniblement; ils obtenaient des résultats moindres.

Les grands et célèbres organistes des siècles passés seraient probablement stupéfaits s'ils pouvaient entendre aujourd'hui leurs immortelles œuvres exécutées sur nos instruments perfectionnés, par les

Guilmant, Widor, Saint-Saëns.... avec une virtuosité, une aisance, une variété de timbres, une souplesse d'expression qui devait être leur *desideratum,* mais à laquelle ils ne pouvaient même songer, dans l'état où en était la facture d'orgue en leur temps.

Non seulement l'apprenti organiste devra jouer très bien du piano, mais il devra s'attacher spécialement, sur cet instrument, à l'étude du *style lié,* des pièces à plusieurs parties sous la main, telles que les *Études* de Cramer, le *Gradus ad Parnassum* de Clementi, les *Préludes et Fugues* du clavecin bien tempéré de Sébastien Bach, les *Fugues* de Haëndel et de Mendelssohn,... qui sont un excellent apprentissage pour la pratique de l'orgue. En se livrant à cette étude préparatoire, il devra apporter un soin méticuleux à conserver à chaque note, et dans chaque partie, sa valeur intégrale, à ne pas relever un doigt trop tôt ou trop tard, fût-ce d'une fraction de seconde, à employer pour cela les doigtés dits à substitution, qui seuls favorisent l'exécution consciencieuse, en se pénétrant bien de ce que les petits défauts de précision les plus minuscules, même imperceptibles sur le piano, deviennent monstrueux sur l'orgue, où ils produisent soit des trous, soit des discordances aussi pénibles et intolérables les uns que les autres. On voit par là que jouer parfaitement du piano n'est pas encore suffisant, et qu'il faut encore en jouer avec une conscience et une *propreté* dont fort peu de pianistes, même les plus habiles, ont le souci. Et il ne faut pas pour cela qu'ils croient devoir négliger les autres qualités spécialement pia-

nistiques, car tout ce qui les rendra adroits et agiles sur le clavier pourra trouver son emploi à l'orgue.

Une autre agilité d'un genre tout particulier, car aucun autre instrument ne la réclame, sera à acquérir : celle des pieds et des jambes, pour la mise en action du pédalier, qui n'est autre chose qu'un véritable clavier à touches beaucoup plus larges que les autres, et embrassant pourtant, dans les orgues modernes, une étendue de deux octaves et demie. Pour faciliter cette étude spéciale, beaucoup de facteurs de pianos fabriquent des pédaliers à cordes et à marteaux qui se placent sous les pianos, et qui permettent ainsi de travailler chez soi ; d'où une économie de temps et une plus grande commodité ; si l'on ne peut s'en procurer un, il est de toute nécessité de travailler sur un orgue.

Nous n'avons encore parlé que des études préparatoires ; les autres réclament impérieusement l'intervention d'un professeur. Il s'agit d'appliquer au *toucher* de l'orgue ce qu'on a appris déjà sur le piano, en le perfectionnant encore ; de s'initier au maniement des registres et à leurs multiples combinaisons, d'où résultent des variétés de timbre et de sonorités en nombre incalculable ; d'acquérir le style particulièrement pur et élevé qui sied au Roi des instruments, et enfin de devenir digne du titre d'organiste, qui peut être considéré comme un titre de noblesse par tout musicien.

Je croirais faire injure au lecteur en ajoutant ici que si la connaissance des lois de l'harmonie est indispensable au pianiste, elle l'est dix fois plus pour

l'organiste, qui ferait même bien, s'il veut pénétrer à fond l'esprit des œuvres les plus magistrales de son répertoire, d'y ajouter quelques notions de contrepoint.

A tout âge de la vie, si on est resté agile et adroit de ses mains et de ses pieds, si on est bon pianiste et bon harmoniste, si à ces qualités acquises on joint la qualité native d'avoir les mains plutôt grandes, rien ne s'oppose à ce qu'on devienne un bon organiste. La somme de travail pour chaque jour ne peut guère dépasser trois ou quatre heures; ce serait à la fois inutile et fatigant.

Une certaine maturité d'esprit convient à cette grande et belle étude, qui toutefois peut être commencée dès l'âge de quinze ou seize ans, si l'on remplit les conditions requises.

Il va sans dire que si l'on a seulement pour but d'accompagner des chants religieux sur un orgue très simple, ces études pourront être restreintes dans une large mesure.

Si, au contraire, il s'agit de tenir le grand orgue dans une église catholique, on devra y adjoindre celles de la fugue, de la composition, de l'improvisation, du plain-chant et de la liturgie, comme nous le disions au début, et c'est alors une science très complexe.

Pour bien comprendre la difficulté qui s'attache à l'étude des Instruments a cordes et a archet, il faut se rendre compte quelque peu de leur mode de fonctionnement, aussi compliqué en réalité qu'il semble simple en apparence, dans lequel chaque

main a un emploi absolument distinct, ce qui n'a pas lieu dans les autres catégories d'instruments.

La main gauche soutient l'instrument, et en même temps, par la pression que ses doigts exercent sur les cordes, dont elle raccourcit (ou sectionne, dans les sons harmoniques) la portion vibrante, elle détermine la hauteur absolue des sons; c'est donc d'elle seule que dépend la justesse, et on pourra se faire une idée de la précision qu'elle doit atteindre, si l'on songe qu'il suffit de déplacer un doigt d'un dixième de millimètre et parfois même moins, à l'extrême aigu, pour transformer un son juste en un son faux. Ceci n'est nullement exagéré, et explique pourquoi les artistes jouant rigoureusement juste sont si rares; de plus, il faut que cette pression s'exerce avec une certaine force, sans quoi les sons manquent de netteté; et comme les instruments à cordes sont très souvent appelés à fournir des traits d'une extrême rapidité, une très grande agilité lui est encore indispensable. Les qualités à exiger de la main gauche sont donc la force, la précision, l'adresse et la vitesse.

La main droite tient l'archet; c'est d'elle que dépend principalement tout ce qui touche à l'expression, l'intensité plus ou moins grande des sons, les nuances les plus énergiques comme les plus tendres ou les plus passionnées, les inflexions ou les accentuations les plus subtiles, aussi délicates et encore plus variées que celles de la voix humaine, le brillant et l'éclat, la chaleur et l'ampleur; elle concourt aussi pour une grande part à la vélocité.

Les instruments à archet, particulièrement le violon et le violoncelle, ne sont pas limités, comme les instruments à vent, à un petit nombre de caractères de sonorité ; « leur timbre se nuance avec une « variété infinie[1] », selon que l'on se sert de la pointe, du milieu ou du talon de l'archet, qu'on le pose à plat ou plus ou moins incliné latéralement, qu'on attaque la corde près du chevalet ou de la touche, même sur la touche, selon les divers coups d'archet employés soit en *tirant*, soit en *poussant*, dont les principaux ont reçu des noms : le *lié* ou *coulé*, le *grand détaché*, le *détaché sec* ou *martelé*, le *sautillé*, le *jeté*, le *staccato*, etc. L'emploi de l'archet à lui seul est déjà tout un art. On doit donc réclamer de la main droite une souplesse incomparable, allant de l'extrême légèreté à la plus grande vigueur.

Les deux mains concourent, chacune pour sa part et par des moyens différents, à la beauté et à la variété du timbre, cette préoccupation constante de tout virtuose. De leur parfait accord résulte l'équilibre de l'ensemble, la perfection de l'exécution, dont la difficulté est telle qu'on n'oserait vraiment s'y attaquer, tant elle semble inaccessible lorsqu'on l'analyse de près, si l'on n'avait pour exemple encourageant la quantité considérable d'instrumentistes qui sont parvenus à la vaincre par un labeur obstiné, auquel vient très rapidement en aide un instinct particulier, grâce auquel l'élève n'a presque plus conscience du prodige d'adresse qu'il accomplit à tout instant.

1. Gevaert, *Nouveau Traité d'instrumentation.*

A l'inverse des instruments à clavier, dont le mécanisme prodigieusement compliqué est l'œuvre du facteur, l'instrument à cordes n'en possède absolument aucun : une caisse en bois, quatre cordes en boyau de mouton, et une mèche en crin de cheval, voilà tout ce que l'artiste a en main pour produire les émotions les plus diverses. Si on compare le résultat obtenu avec la simplicité des moyens employés, on conviendra qu'il est stupéfiant et phénoménal ; rien de plus vrai pourtant, et cette absence totale de transmission mécanique, qui laisse la main de l'homme en contact direct et intime avec la corde vibrante, est justement ce qui produit cette impression de vie et de chaleur communicative qui est la caractéristique de ces instruments, et en fait la beauté remarquable. L'homme et l'instrument arrivent à ne plus faire qu'un seul individu, ou, plus exactement, l'instrument n'est qu'un organe de plus ajouté aux organes naturels, qu'on arrive à tellement s'identifier qu'on le met en action, comme les autres, sous la seule influence de sa volonté, sans plus s'inquiéter des moyens employés, et sans même songer à les analyser ; cela devient instinctif comme le serait une nouvelle fonction vitale, on *joue* aussi naturellement qu'on chanterait, et c'est à ce signe, à cet oubli complet de toutes préoccupations d'ordre matériel que l'artiste peut le plus sûrement reconnaître qu'il est devenu définitivement maître de son instrument. Jusque-là, il n'est qu'un simple apprenti.

En dehors de ses études, encore plus attachantes qu'ardues, dont nous allons esquisser le programme

normal, il est assez bon que l'élève s'habitue de bonne heure non seulement à accorder son instrument, mais à le soigner et à le maintenir en bon état, à y faire lui-même certaines petites réparations courantes d'entretien d'une utilité perpétuelle, comme remplacer *secundum artem* une corde cassée, remettre à sa place exacte le chevalet accidentellement déplacé, assurer le bon fonctionnement des chevilles, etc., toutes choses qui ne doivent pas nécessiter l'intervention du luthier, et qu'on arrive à faire beaucoup mieux par soi-même, surtout plus à son idée.

Plus tard, il devra s'exercer à reconnaître et apprécier la valeur artistique, sinon la valeur commerciale, d'un bel instrument, à distinguer entre les écoles et les maîtres luthiers autrement que par l'étiquette, trop souvent fallacieuse, accolée au fond de la caisse sonore, à ne pas confondre un instrument ancien avec une imitation habile, à faire acte d'expert enfin, ne fût-ce qu'à son propre profit, afin de ne pas se laisser duper le jour où, comme récompense de ses labeurs, il voudra se faire cadeau d'un instrument de prix, d'un cheval de bataille, suprême et légitime *desideratum* de tout grand artiste.

Le Violon est peut-être l'instrument le plus difficile à très bien jouer. Au début, l'étude en est ingrate et irritante pour les nerfs; mais cela ne dure pas ainsi très longtemps, et on arrive assez vite à une petite moyenne force; c'est lorsqu'il s'agit de la dépasser et d'atteindre à la véritable virtuosité, que des efforts

courageux et opiniâtres, entraînant une fatigue qui peut parfois devenir presque douloureuse, sont souvent nécessaires.

Aussi est-il bon de commencer jeune, et de se débarrasser de bonne heure des agaçantes difficultés d'ordre élémentaire, bien plus pénibles à aborder lorsqu'on est d'âge à souffrir de leur aridité. En faisant une moyenne de l'opinion de nombreux professeurs des plus documentés par l'expérience, il semble que l'âge le plus favorable serait de six à huit ans. Pourtant il ne faut pas trop se hâter, car d'une part une certaine force est nécessaire, et, d'autre part, cela pourrait nuire au développement physique, la position du violoniste, qui n'est pas absolument naturelle, surtout en ce qui concerne le bras gauche, demandant un certain effort jusqu'à ce qu'on en ait complètement pris l'habitude. Or, cette position a une importance capitale, et la bonne tenue du violoniste influe sur son jeu, sur sa sonorité, sur son agilité, à un degré inconnu de tous les autres instrumentistes ; on peut présumer déjà de la valeur d'un violoniste, avant qu'il ait joué une note, rien qu'à voir la manière dont il se campe et dont il tient son violon ; aussi les professeurs les plus habiles sont-ils ceux qui, dès les premiers jours, s'attachent le plus à obtenir de leurs jeunes élèves une tenue d'une correction parfaite, qui fera pendant longtemps l'objet de leur préoccupation ; quelques-uns conseillent de travailler devant une glace, ce que font aussi les chanteurs pour perdre l'habitude de faire des grimaces : ce n'est pas une mauvaise chose.

Donc, en raison de cette position quelque peu forcée, commencer trop tôt, avant que la croissance soit suffisamment avancée, surtout chez les jeunes filles, pourrait amener une légère déviation de la colonne vertébrale, qu'il serait prudent de surveiller. C'est là le seul inconvénient d'une étude prématurée, car la crainte qu'ont quelques-uns que la vibration des cordes se communique à la poitrine et l'ébranle de façon fâcheuse est purement illusoire. A dix ans, il est déjà un peu tard ; à dix-huit, il est trop tard, si l'on veut acquérir un talent de virtuose ; mais on pourrait encore, avec de la volonté, faire un musicien d'orchestre, un second violon convenable, à la condition d'être déjà bon musicien.

Aucune condition de conformation n'est rigoureusement exigible, pourvu que les bras et les mains soient en bon état; cependant une main gauche large et le petit doigt long facilitent beaucoup de choses.

La première qualité à obtenir sur le violon est la justesse: elle nécessite une oreille délicate et déjà exercée. Le solfège devra donc précéder et accompagner l'étude du violon. Mais si l'oreille n'est pas juste, si elle ne perçoit pas avec précision les moindres différences d'intonation, il vaut mieux y renoncer de suite, car cela ne se corrige guère, et jeter son dévolu, si l'on tient absolument à faire de la musique, sur quelque instrument à clefs ou à clavier, de ceux qui vous donnent l'intonation toute faite. Si, au contraire, le défaut de justesse provient d'une simple maladresse de la main gauche, et si l'élève se rend

compte lui-même qu'il joue faux, surtout si cela lui est désagréable, il n'y a rien de perdu, l'étude en aura raison.

Les très jeunes élèves ont toujours avantage à débuter sur un violon de petite dimension, un *demi* ou un *trois-quarts*, selon leur taille; cela leur fatigue moins la main gauche; ensuite ils passent à un violon de dimensions ordinaires sans difficulté sérieuse, ils s'habituent très vite à un plus grand écart des doigts et y retrouvent facilement leur justesse.

Une autre étude importante est celle de la qualité de son, qui dépend principalement de l'archet, mais aussi de la pression exercée sur les cordes par les doigts de la main gauche; un son rude ou rugueux, un son flasque ou grêle, sont également des défauts. Il faut jouer *l'archet à la corde,* expression fort juste dont seul celui qui a manié un instrument à cordes peut bien apprécier l'importance. « Chacune des cor-
« des du violon a sa couleur sonore bien distincte...
« La *chanterelle* a des accents vibrants, chauds, qui
« prêtent à la phrase mélodique toute l'intensité d'ex-
« pression dont elle est susceptible. Les sons très
« aigus de la chanterelle, placés dans une région où
« n'atteint pas l'organe humain, donnent une sensa-
« tion lumineuse et éveillent l'idée du surnaturel,
« du merveilleux.

« La *deuxième corde* n'a pas autant de mordant que
« la chanterelle; elle excelle à interpréter une mélo-
« die idéale et suave.

« La *troisième corde* se distingue par une douceur
« incomparable.

« La *quatrième corde* est une voix de contralto, au « timbre mâle et puissant[1]. »

Ceci peut guider dans la recherche d'une belle sonorité, appliquée à chaque corde en particulier. Il va sans dire que la qualité de son dépend aussi en grande partie de la perfection de l'instrument, et qu'on n'obtiendra pas la même richesse de timbre d'un violon à vingt francs que d'un Stradivarius; mais entre les mains d'un élève maladroit, les deux instruments ne présenteront pas grande différence, tandis que l'élève et le professeur, ou même deux élèves jouant alternativement de l'un ou l'autre des deux instruments, en tireront des sons n'ayant entre eux aucune ressemblance.

Il est donc absolument inutile, en ce qui concerne les premières études, de mettre entre les mains de l'élève un instrument de valeur, dont il ne saurait tirer aucun parti; et ceci d'autant plus que, par un phénomène des plus mystérieux, mais incontestablement constaté, un violon s'abîme et perd une partie de ses qualités lorsqu'il est mal joué. Inversement, il s'améliore entre des mains habiles.

En dehors des qualités de justesse, de pureté et de timbre, il en est une troisième encore plus difficile et plus longue à acquérir : c'est la souplesse de l'archet, d'où dépend l'élégance suprême, l'esprit, la variété dans les nuances les plus subtiles, comme aussi la distinction si nécessaire pour un intrument appelé aux emplois les plus divers et parfois les

1. Gevaert, *loco cit.*

plus vulgaires; car le violon du ménétrier, du *violoneux* de village, est le même que celui de Paganini; par quoi diffèrent-ils? Par la façon d'en jouer, le timbre et la hardiesse des coups d'archet. Cette étude de l'archet est, pour ainsi dire, l'étude perpétuelle de tout violoniste déjà arrivé à la perfection : longtemps après avoir vaincu les difficultés de toutes sortes, atteint la justesse impeccable, la pureté et la richesse, il étudie encore, et il étudiera toujours les variétés infinies des coups d'archet, leurs innombrables combinaisons, en imaginera de nouvelles, en cherchera l'application, et trouvera dans cette étude, qui est pour lui ce qu'est pour le chanteur celle de la respiration et des inflexions vocales, une source intarissable de satisfactions artistiques.

A aucun degré, l'étude du violon ne doit occuper plus de six heures de la journée. Quatre heures suffisent parfaitement, même au moment des études de perfectionnement, aux élèves réellement bien doués. Dans les premières années, il est sage de s'en tenir à deux heures par jour, et même moins dans les premiers mois.

Tout comme pour le piano, de nombreux inventeurs se sont ingéniés à construire des appareils de divers genres pour faciliter l'étude du violon : il y en a pour indiquer la place des doigts de la main gauche sur la touche, qui prétendent ainsi enseigner à jouer juste; il y en a qui sont faits pour obliger à tirer et pousser l'archet bien perpendiculairement aux cordes; il y en a pour forcer la main droite à le tenir de la façon la plus correcte; il y en a pour

maintenir de force l'instrument dans la position convenable ; il y en a beaucoup d'autres, infiniment plus qu'on ne pourrait le croire... Jamais je n'ai pu obtenir d'un violoniste qu'il m'en signalât un seul lui paraissant profitable en quoi que ce soit ; d'où je conclus qu'ils sont tous inutiles et enfantins, bons pour les gobe-mouches.

Tout violoniste qui veut se mettre à l'Alto s'en tire fort bien en quelques mois, sans qu'il soit besoin pour cela d'un professeur. Il se passe pour lui ce qui se passe chez l'enfant qui, ayant commencé le violon sur un petit instrument, se met ensuite à jouer sur un violon de taille normale ; il s'accoutume à un plus grand écartement des doigts Car, en ce qui concerne son maniement, c'est simplement un violon beaucoup plus grand, et le jeu de l'archet, quoique exigeant plus de force, est sensiblement le même.

L'alto n'offre pas cette merveilleuse variété de timbres qui a fait du violon l'interprète universel du sentiment. Il ne faut pas lui demander « la note « brillante et passionnée ; placé aux confins de la « voix d'homme et de femme, l'alto a un caractère « indécis, mixte. Sa sonorité voilée, d'une mélancolie « élégiaque, convient à tout ce qui exprime la souf- « france, la tristesse, la dépression du sentiment ». On peut pourtant obtenir des nuances de sonorité d'un effet saisissant : « Les *deux cordes aiguës* ont « une vibration pénétrante jusqu'à l'âpreté ;... sur « les *deux cordes inférieures,* le timbre de l'alto revêt

« une couleur sombre et austère qui peut aller jus-
« qu'au sinistre[1]. »

Tels sont donc les effets divers qu'on peut rechercher en étudiant ce bel instrument, en étant certain d'en trouver l'emploi dans la pratique de la musique de chambre, ainsi que dans l'orchestre moderne, où il joue un rôle important.

Pour jouer de l'alto, il est bon d'être d'une constitution assez solide, car l'instrument est beaucoup plus fatigant que le violon. Par la même raison, il faut attendre que la croissance soit développée, jusqu'à environ quinze ans, et en attendant travailler exclusivement le violon ; ensuite il est excellent de mener de front les deux études, en jouant des deux instruments alternativement ; cela donne de la vélocité et de la virtuosité, et les deux instruments se complètent sans se nuire aucunement : Paganini, Vieuxtemps, Sivori, Alard, etc., étaient d'admirables altistes.

Quatre heures d'étude sont amplement suffisantes.

Ce que nous avons dit du violon peut en grande partie s'appliquer au VIOLONCELLE. La conformation de la main gauche, forte, large, avec le cinquième doigt plutôt long, prend ici, en raison des dimensions de l'instrument, une importance plus considérable ; avoir les deux bras normalement bâtis et l'oreille juste, ou capable de le devenir, est indispensable ; l'âge qui paraît le plus convenable pour commencer

1. Cevaert, *loco cit.*

varie entre six et douze ans, mais on peut commencer plus tard, tant que le manque de souplesse ne vient pas s'opposer aux exigences de la tenue, particulièrement en ce qui concerne celle de l'archet; l'enfant a avantage à s'exercer sur un petit violoncelle proportionné à sa taille, et à ne se servir d'un instrument de dimensions ordinaires que lorsqu'il a atteint sa taille définitive; enfin, le temps d'étude pour chaque jour dépend uniquement du degré de résistance de chacun, et ne peut en conséquence être précisé d'une façon absolue; aussi longtemps que le travail est intelligent et non machinal, il est profitable.

La position et la tenue générale du corps a, sur le violoncelle, une très grande importance; comme sur le violon, elle agit à la fois sur la qualité du son et sur la vélocité du mécanisme; mais elle est moins contrainte, surtout depuis qu'on a pris l'habitude d'adapter à l'instrument une pique qui supporte une partie de son poids. D'où la possibilité de prolonger un peu plus les temps d'étude, la fatigue étant, en somme, un peu moins considérable.

Outre cela, cette pique, dont tous les artistes ne se servent pas encore, je ne sais pourquoi, offre un avantage d'ordre particulier pour les femmes qui veulent étudier cet instrument; avant son adoption, le violoncelle devait être maintenu par une légère pression des genoux, et les pieds étaient contraints à une position peu gracieuse, presque contorsionnée; de plus, le contact forcé des jupes nuisait dans une certaine mesure aux vibrations de la caisse sonore;

avec la pique, ces deux inconvénients ont disparu, et le violoncelle, tenu comme le représentent certains portraits de sainte Cécile, est devenu par cela infiniment plus accessible qu'auparavant aux femmes et aux jeunes filles.

Voici comment le savant musicien Gevaert définit, dans l'ouvrage que nous avons déjà plusieurs fois cité, les qualités qui constituent la beauté du timbre sur les différentes cordes du violoncelle, et qui doivent par conséquent fixer l'attention de l'étudiant violoncelliste :

« De tous les instruments aptes à interpréter une « idée mélodique, aucun ne possède au même degré « que le violoncelle l'accent de la voix humaine : « aucun n'atteint aussi sûrement les fibres intimes « du cœur. Pour la variété des timbres, il ne le cède « guère au violon. Il réunit les caractères des trois « voix d'homme : la juvénilité du ténor, la virilité « du baryton, la rudesse austère de la basse-taille. « Sa *chanterelle* vibrante est appelée à traduire les « effusions d'un sentiment exalté : regrets, douleurs, « extase amoureuse. La *deuxième* et la *troisième corde* « ont une sonorité onctueuse et insinuante qui ex- « prime des sentiments plus contenus ; la *quatrième* « *corde* ne convient qu'à des chants d'un caractère « sombre et mystérieux[1]. »

Mais, en dehors des *chants*, elle trouve son emploi

1. Les diverses citations empruntées au Traité de Gevaert, et relatives aux variétés de timbre des instruments à cordes, sont intéressantes à comparer ; de cette comparaison ressortent les caractères différents des sonorités du quatuor.

comme basse du quatuor instrumental, où sa puissance et sa rondeur lui donnent une prépondérance d'un ordre particulier.

En raison de son étendue et de ses divers registres, le violoncelle est le seul instrument qui exige la connaissance de trois clefs : clefs de *sol*, d'*ut* 4me et de *fa*.

Pour jouer de la Contrebasse, le mieux est d'être grand, fort, d'avoir les mains robustes et les doigts écartés. Pourtant il y a des contrebassistes de moyenne taille qui arrivent fort bien à avoir raison de leur volumineux instrument; mais il vaut mieux ne pas être petit, ne serait-ce que pour ne pas choquer les yeux par une disproportion comique; puis ce serait vraiment gênant.

Avant seize ans, il serait fort à craindre qu'on n'ait pas encore la vigueur nécessaire; après vingt ou vingt-deux ans, c'est la souplesse qui manquerait, et il en faut plus qu'il ne semble. C'est donc entre ces deux limites qu'il est opportun de se livrer à l'étude de cet instrument aussi indispensable qu'ingrat, car il n'attire pas les *bravos*, tout en apportant à l'ensemble, autant par son timbre énergique que par sa gravité, une puissance incomparable. Sa devise pourrait être : *Sic vos non vobis.*

Son étude est à peu près purement matérielle, et c'est peut-être le seul instrument qui n'ait jamais à faire de frais de style ou d'amabilité.

« Ses cordes n'offrent pas, dans leur sonorité, des « différences bien tranchées... Comme tous les ins- « truments placés en dehors des limites de la voix

« humaine, la contrebasse est impuissante à rappeler « ses accents... Elle doit se contenter de donner une « ampleur extraordinaire aux chants du violon-« celle[1]... »

C'est un rôle relativement effacé, et pourtant d'une importance extrême dans l'ensemble orchestral. Ses qualités sont la force, la solidité, la justesse, quelquefois une certaine vélocité relative,... et c'est tout. Aussi peut-elle s'apprendre assez rapidement avec trois ou quatre heures de travail consciencieux par jour.

Autrefois très nombreuse, la famille des INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES se réduit presque exclusivement aujourd'hui à un seul individu, la harpe, qui fut d'ailleurs, même aux plus belles époques, et lorsqu'elle était encore très imparfaite, son plus beau représentant. Elle partage avec l'orgue et le piano la faculté de se suffire à elle-même et de n'exiger aucun accompagnement; c'est un instrument *autonome*, c'est-à-dire fournissant à la fois la mélodie et l'harmonie. Comme instrument chantant, il est certain pourtant qu'elle laisse à désirer, car elle est incapable de soutenir un son; mais elle rachète ce défaut, inhérent à sa nature, par la beauté et la richesse de son timbre, par le prestige de sa sonorité et l'aptitude à faire entendre certains traits qui lui sont particuliers; de plus, elle se marie admirablement avec presque tous les instruments, ce qui

1. Gevaert, *loco cit.*

rend son usage aussi précieux au théâtre ou au concert qu'à l'église, et multiplie ses emplois.

L'âge qui paraît le plus convenable pour commencer l'étude de la HARPE est aux alentours de huit ans; un peu plus tôt n'offrirait pas grand inconvénient au point de vue physiologique, si l'on peut réunir ces trois conditions :

1° Que l'enfant soit plutôt grand pour son âge, et bien constitué;

2° Que l'étude soit dirigée par quelqu'un de très compétent et expérimenté;

3° Qu'on puisse disposer d'une harpe d'étude assez petite et assez légère pour être maniée sans fatigue musculaire.

Au contraire, commencer trop tard, c'est-à-dire quand la souplesse des articulations n'est plus suffisante, exposerait l'élève à ne jamais parvenir au développement complet du mécanisme. Pourtant, un adulte de vingt ou vingt-cinq ans, ayant le tempérament musical, surtout s'il a déjà étudié quelque autre instrument, peut encore devenir un bon harpiste.

Aucune condition spéciale de conformation ne s'impose d'une façon particulière pour l'étude de la harpe, si ce n'est une oreille très délicate; le harpiste doit sans cesse accorder et réaccorder sa harpe, c'est une nécessité; néanmoins des bras un peu longs et l'extrémité pulpeuse des doigts plutôt grasse et charnue que sèche et osseuse ne peuvent constituer que des qualités; la deuxième phalange du pouce mérite aussi d'être examinée : si elle est trop souple et si elle se replie en arrière, elle peut

causer quelque embarras. En revanche, il est certain qu'une difformité quelconque serait une tare absolue, d'abord à cause de la gêne qui en résulterait, puis aussi parce que la harpe, en raison de sa forme élégante et de la pose essentiellement gracieuse de l'exécutant, appelle et retient les regards de l'auditeur plus que tout autre instrument; on peut s'en rendre compte au concert comme au théâtre : dès que la harpe se fait entendre, tous les yeux se tournent irrésistiblement vers elle. Il en résulterait donc une impression pénible ou ridicule.

Le temps normal à consacrer journellement à cette étude est, au début, de quelques quarts d'heure séparés ; puis deux heures, quatre heures, et exceptionnellement six ; plus serait exagéré.

« Tous les exercices devront être travaillés très « lentement; l'élève observera surtout l'articulation « de la phalange; il exigera également une grande « souplesse et devra interrompre tout de suite l'étude « quand les muscles de la main subiront un com- « mencement de raideur ou d'engourdissement[1]. »

Quelle que soit l'intelligence d'un élève, il serait illusoire de croire qu'il peut se passer de professeur, au moins pendant les premiers mois, et tant que la position, aussi bien du corps que des mains, n'est pas parfaitement assurée Il prendrait inévitablement de mauvaises habitudes, qui nuiraient notamment à la beauté du son comme au développement de l'agilité. Plus tard, si, en dehors de cela,

1. Raphaël Martenot, *Méthode de harpe.*

il est déjà bon musicien, il pourra tenter de se passer de maître et poursuivre seul ses études, à cette condition toutefois qu'il ne vise pas à parvenir à la virtuosité transcendante, et borne son ambition à un talent moyen.

Sinon, une direction est indispensable. Et, en ce cas, il est à remarquer que la fréquence des leçons, les leçons rapprochées les unes des autres, ont plus d'importance pour la harpe que pour la majorité des instruments; ce qui s'explique par ces deux faits, qu'on y contracte en peu de jours des procédés défectueux, et que l'étude de la harpe, considérée dans son ensemble, est relativement brève, de quelques années seulement.

La harpe est un des instruments les plus incommodes pour le déchiffrage; d'abord par sa forme même, qui ne permet pas de rapprocher le pupitre autant que peut l'exiger la vue de l'exécutant et de le placer dans la position la plus favorable; ensuite et surtout, parce que sur cet instrument, et sur celui-là seul, les notes altérées, bémol, bécarre ou dièse, sont obtenues au moyen d'un mouvement des pédales, qui sont au nombre de sept, lequel mouvement doit être opéré avant l'attaque de la corde. Il en résulte pour le harpiste l'obligation de donner plus que tout autre une grande importance à cette étude, et aussi plus que tout autre de ne jamais entreprendre le déchiffrage d'un morceau sans l'avoir parcouru d'un bout à l'autre, afin d'en prévoir les modulations ainsi que les altérations de nature chromatique, et d'éviter le plus possible toute surprise.

De là aussi la nécessité de savoir lire d'avance, ainsi que de posséder cette mémoire spéciale des yeux, qu'on pourrait appeler mémoire momentanée, qui permet d'embrasser d'un coup d'œil plusieurs mesures sans perdre pour cela le souvenir précis de celle qu'on est en train de jouer.

Pour cette raison aussi, la connaissance des lois de l'harmonie, qui permet souvent au lecteur de deviner ce qu'il n'a pas le temps de lire, doit être considérée comme un appoint précieux.

Par sa nature même, par sa facilité à exécuter les arpèges, qui lui doivent leur nom, comme par le peu de durée de ses vibrations, beaucoup plus courtes que celles du piano, la harpe est essentiellement un instrument d'accompagnement, et c'est ainsi que pendant longtemps elle a été employée exclusivement, à assez juste titre; et c'est vraiment dans ce rôle qu'elle est le mieux à sa place. Toutefois, les progrès de la virtuosité et de la facture aidant, on peut arriver, à force d'art et d'adresse, à produire une certaine illusion du chant, surtout dans les *soli*, et en l'absence de tout instrument réellement chantant, dont la comparaison serait nuisible; les cordes du médium sont celles qui se prètent le mieux à cet effet, qui exige un toucher très exercé, à la fois puissant et souple.

Avant l'invasion du piano et encore sous le premier Empire, la harpe, quoique infiniment moins perfectionnée qu'elle ne l'est aujourd'hui, était l'instrument de prédilection du sexe féminin, qui, après l'avoir longtemps abandonnée, semble y revenir de-

puis quelques années ; il est de fait que de tous les instruments c'est certainement celui qui comporte l'attitude la plus gracieuse et les mouvements les plus séduisants du corps et des bras, celui qui marie le plus harmonieusement le plaisir de l'oreille à celui des yeux.

Il y aura lieu de moins nous étendre sur les Instruments a vent, dont l'étude est, en somme, plus aisée, sauf lorsqu'on veut y atteindre une virtuosité exceptionnelle, auquel cas elle offre autant de difficulté que n'importe quelle autre. J'entends par là qu'à somme égale de temps, d'efforts et d'aptitudes, on arrive plus facilement à une moyenne convenable d'habileté sur un instrument à vent que sur un de ceux qui composent le quatuor à cordes.

Les instruments à vent n'ont généralement qu'une étendue restreinte ; ils ne peuvent produire les variations d'intensité que dans certaines conditions ; ils ne produisent jamais qu'une seule note à la fois ; sauf exception, l'émission est chez eux plus lente, moins active... De toutes ces raisons, et d'autres encore, parmi lesquelles l'exiguïté de leur répertoire, il résulte que leur étude est infiniment plus limitée. Mais ces mêmes raisons, qui simplifient et abrègent l'étude élémentaire, rendront, comme il est facile de le comprendre, les études de perfectionnement d'autant plus difficultueuses et plus laborieuses, si on veut s'élever au-dessus du niveau moyen et se créer un talent sérieux. Lorsque je dis que les études sont ici plus aisées, il faut l'entendre seulement

des degrés inférieurs; la perfection est pour tous chose difficile à acquérir.

Un nouveau facteur entre ici en jeu, dont nous n'avons guère eu à nous occuper encore: c'est la conformation physique. Nous avons bien pu dire qu'il était avantageux pour un violoniste d'avoir la main large et pour un harpiste d'avoir les bras longs, mais en somme tout le monde, sauf les manchots, peut jouer du violon ou de la harpe, une main étroite et des bras courts ne sont pas des cas absolument rédhibitoires, et constituent simplement une petite difficulté de plus à vaincre. Il n'en est plus de même à présent, et les exigences relatives à la structure individuelle devront être prises fortement au sérieux pour le choix d'un instrument; en en méconnaissant l'utilité, on s'exposerait à des déconvenues, car rien, même le labeur le plus intelligemment conduit et le plus opiniâtre, ne peut venir à bout des obstacles invincibles que créerait une défectuosité native des organes respiratoires ou une disposition des lèvres autre que celle qui convient à l'instrument visé. C'est pourquoi, à l'occasion de chacun d'eux, nous préciserons avec soin les conditions physiologiques indispensables à remplir, dussions-nous nous exposer à quelques redites, préférables à des omissions.

Les qualités natives qui favorisent spécialement la pratique de la Flute sont : des lèvres plutôt minces, une denture régulière, des poumons sains, des doigts souples et légers. La chose la plus nécessaire pour

en bien jouer est une bonne embouchure, « c'est-à-« dire un certaine disposition des lèvres propre à faire « entrer dans l'instrument tout le souffle qui sort de « la bouche[1] », sans que rien ne s'en perde, et à ne pas faire entendre une sorte de sifflement qui précède le son, chose très désagréable qui se rencontre dans le jeu des flûtistes défectueux; la lèvre supérieure légèrement proéminente n'est pas un inconvénient, au contraire. Les notes détachées se faisant sur cet instrument au moyen d'une articulation qu'on appelle *coup de langue,* il est indispensable que l'artiste possède beaucoup de volubilité dans l'organe de la parole pour exécuter avec netteté les traits rapides, et surtout il faut qu'il s'accoutume à mettre un ensemble parfait entre les mouvements de sa langue et ceux de ses doigts.

On a fait longtemps les flûtes en buis, puis en ébène et en bois de grenadille; à présent on les fabrique presque exclusivement en argent, ce qui n'empèche nullement l'instrument de rester classé dans la famille des *bois,* à laquelle il appartient par son origine ; au surplus, il est démontré par les lois de l'acoustique[2], vérifiées par les expériences d'habiles facteurs[3], que la matière même dont est formé le tube des instruments à vent n'influe en rien ou presque rien sur leur timbre. On a même fait des flûtes en cristal, et rien n'empêche d'en faire en or.

1. Fétis, *Histoire de la musique.*
2. Voir Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique,* et Tyndall, *le Son.*
3. Notamment Sax à Paris, et Mahillon à Bruxelles.

En quelque bois ou métal que soit construit l'instrument qu'on aura entre les mains, la sonorité qu'on doit chercher à en tirer reste la même, et les nombreux qualificatifs dont écrivains et poètes se servent fréquemment à son égard peuvent guider dans cette recherche ; le son de la flûte doit être pur, doux, velouté, suave, argentin, cristallin, limpide, éthéré,... sinon il est dénaturé et perd par cela tout son charme. Les effets violents et dramatiques ne lui conviennent guère; une qualité de son nasillarde, ou sourde, ou caverneuse, est un grand défaut. En dehors de cette question de timbre, les principales qualités à acquérir sont la rapidité dans l'exécution des traits, la finesse d'accentuation, la légèreté, la souplesse, une agilité extrême, et l'art de ménager habilement la respiration.

Il ne paraît pas avantageux de commencer à travailler la flûte avant l'âge de dix ou douze ans : au-dessous de cet âge, les poumons sont trop peu susceptibles d'être dirigés; cela pourrait même causer quelque fatigue nuisible à la santé.

Le *maximum* de travail ne doit pas excéder quatre heures par jour, ici comme toujours sagement fractionné, et considérablement réduit pendant les premiers mois.

La Petite Flute n'exige aucune étude particulière. C'est exactement une grande flûte réduite de moitié dans toutes ses proportions, et produisant conséquemment les sons une octave plus haut; même doigté, même embouchure. Pourtant ici des doigts trop gros seraient une cause de gène. Les qualités

de douceur et de suavité qui sont l'apanage de la flûte ne sont pas à rechercher dans la petite flûte; celle-ci doit surtout être mordante, incisive et stridente; l'excès, le son dur et criard, reste toutefois un gros défaut.

L'étude du Hautbois est très difficile; l'instrument est plein de pièges pour l'élève, et celui-ci doit déployer une grande persévérance pour arriver à une exécution bien nette et atteindre une certaine habileté. La difficulté la plus considérable qu'il faut vaincre tout d'abord consiste dans l'obligation de retenir le souffle pour adoucir le son et pour éviter ce qu'on appelle vulgairement les *couacs*, accidents qui se produisent lorsque l'anche seule entre en vibration, sans faire sortir le son de l'instrument. Mais, en cherchant à éviter les accidents de ce genre, il faut se mettre en garde contre un jeu d'une trop grande douceur, car on court alors le risque de voir l'instrument octavier, c'est-à-dire faire entendre les sons une octave trop haut. Autant les sons du hautbois sont doux et veloutés, bien qu'un peu nasillards, lorsque l'instrument est entre les mains d'un virtuose habile, autant ils sont aigres et criards quand l'exécutant est inexpérimenté ou s'il manque du goût qui fait les vrais artistes. Le hautboïste doit viser à obtenir un son fin sans qu'il soit grêle, pénétrant sans qu'il soit dur, incisif et mordant sans crudité, en évitant surtout la lourdeur d'un côté et l'éclat brutal de l'autre, qui sont chez lui des défauts intolérables; l'instrument se prête surtout

à l'expression des sentiments tendres ou champêtres, à l'émotion et à la profonde mélancolie, ce qui ne l'empêche pas de devenir à l'occasion infiniment spirituel et ironique. Mais seuls les artistes absolument maîtres de leur qualité de son peuvent songer à tirer de leur instrument des effets si divers et si pleins de séduction.

Et pour arriver à ce résultat, il est nécessaire non seulement d'être bien constitué en ce qui concerne la poitrine, condition commune pour la pratique de tous les instruments à vent, mais aussi de joindre à de bonnes dents (au moins les incisives) des lèvres minces, fines et solides ; l'anche double du hautbois est formée de deux minces lamelles de roseau, d'une extrême délicatesse, et c'est en grande partie par la pression que les lèvres exercent sur ce fragile organe que sont produites toutes les modifications ou inflexions de sonorité dont l'instrument est susceptible ; la sensibilité d'une anche de hautbois est telle, que tous les hautboïstes soucieux de la pureté de leur timbre s'astreignent à confectionner eux-mêmes leurs anches, et y apportent les soins les plus minutieux, ce qui est le seul moyen de les adapter exactement à leur convenance personnelle, et cela quoiqu'on en trouve dans le commerce de lutherie, chez tous les fabricants d'instruments à vent ; bon nombre de bassonistes font de même, bien que leurs anches soient moins délicates. Il est donc facile de comprendre que, pour mettre en vibration un organe si fin, si délicat et si susceptible, des lèvres épaisses et charnues constitueraient, sinon une incapacité com-

plète, au moins une grande difficulté de plus ; et il y en a assez sans cela.

Le travail journalier doit être calculé d'après la force physique de chacun, et peut varier entre trois et six heures ; mais, en raison de la fatigue qu'il entraîne, il serait *dangereux* de laisser un enfant normalement développé s'y livrer avant d'avoir atteint l'âge de onze à douze ans. Si je souligne le mot *dangereux*, et si j'y insiste, c'est parce que de tristes exemples ont démontré ce fait d'une façon, hélas ! irrémédiable. A quinze ans, il est encore parfaitement temps de commencer, mais à dix-huit il serait un peu tard. Mettons donc que l'âge le plus propice est entre douze et quinze ans, d'une façon générale et approximative.

Le Cor anglais, n'étant pas autre chose qu'un hautbois de plus grande dimension, légèrement recourbé pour la commodité de l'exécution, et faisant entendre les sons une quinte plus bas, ne demande aucune étude spéciale pour celui qui joue déjà convenablement du hautbois ; il lui suffira d'un peu d'attention et de quelques semaines d'étude pour acquérir la pratique de ce nouvel instrument.

Admirable dans l'expression des sentiments de tristesse, de chagrin, qu'il exprime avec la plus poignante intensité, il ne connaît pas le côté enjoué et spirituel du hautbois. C'est un hautbois en deuil.

Pour la Clarinette on peut commencer sans imprudence un peu plus jeune, vers dix ans, si l'on est

solidement constitué ; plus tôt, on n'aurait pas la respiration assez longue. A commencer plus tard, il n'y a aucun inconvénient sérieux, aussi longtemps qu'on a conservé complète la souplesse des doigts. Les conditions de conformation consistent seulement en de bonnes dents et de bons poumons. Pour obtenir un bon résultat, il faut arriver à quatre heures de travail régulier.

La clarinette, l'un des plus beaux organes de l'orchestre entier, est le plus riche de tous les instruments à vent en timbres variés. Il ne possède pas moins de quatre registres parfaitement tranchés : le *chalumeau*, qui comprend les notes les plus graves, et rappelle l'ancien instrument rustique de ce nom ; le *médium*, chaud et expressif ; l'*aigu*, brillant et énergique ; le *suraigu*, mordant et au besoin strident. De plus, tous ces registres, grâce aux progrès de la facture, arrivent à se fondre entre eux de la façon la plus heureuse, et à fournir une échelle parfaitement homogène. Bien que possédant une prédilection pour certaines formes de traits qui lui appartiennent en propre, il s'accommode à peu près de toutes les formules vocales ou instrumentales, auxquelles il transmet la richesse de timbre qui lui est particulière. Je ne saurais dire ici, comme je l'ai fait pour la flûte et le hautbois, quels sont les sentiments que la clarinette excelle à exprimer : elle les traduit à peu près tous. Presque aussi agile que la flûte, aussi tendre et plus passionnée que le hautbois, elle est infiniment plus énergique, plus colorée, et pour toutes ces raisons présente à l'élève un champ d'études

des plus attachants et intéressants. Mais il ne faut pas se dissimuler que c'est un instrument difficile : indépendamment du mécanisme, qui a besoin d'être fort développé, la musique écrite pour clarinette contenant généralement beaucoup de traits, il y a la question de l'embouchure, qui ne s'attrape pas aisément du premier coup, et dont dépend la beauté du son, car la clarinette est sujette, comme le hautbois, au malencontreux *couac*.

Indépendamment de la clarinette ordinaire, il existe plusieurs variétés du même instrument : *clarinette-alto, clarinette-basse, petite clarinette*, etc. [1]. Quand une fois on possède le mécanisme et l'embouchure de l'instrument type, il est très aisé de se familiariser avec la pratique des autres, dont la tablature est sensiblement la même.

Même si l'on est préalablement déjà très bon musicien, il faut considérer comme à peu près impossible de travailler la clarinette tout seul ; sans professeur, certains doigtés ou procédés spéciaux, qui ne sont indiqués dans aucune méthode, resteraient toujours ignorés, et l'exécution de certains passages serait maladroite.

Instrument à anche double, formant la basse du hautbois en même temps que celle de tout le groupe des bois, le Basson est assez peu employé comme soliste. En revanche, il est d'une utilité extrême dans l'orchestre et dans la musique de chambre pour instruments à vent.

1. La petite clarinette ne sert que dans la musique militaire.

Le principe de l'émission des sons, sur le basson, étant le même que pour le hautbois, il est naturel de penser que les conditions de conformation physique sont les mêmes pour l'un et pour l'autre ; toujours des poumons intacts, des dents en bon état, etc. Toutefois, l'utilité des lèvres minces se fait moins sentir, l'anche étant plus grosse et plus résistante.

Il est parfaitement suffisant de se vouer au basson entre seize et vingt ans, la poitrine n'étant pas assez forte pendant la période de croissance, et aussi à cause du poids de l'instrument, car il faut pouvoir fournir chaque jour, pour bien faire, un travail d'environ quatre ou cinq heures ; mais, bien entendu, il ne faudrait pas attendre jusque-là pour acquérir des notions musicales, et il est même très bon d'avoir travaillé auparavant quelque autre instrument. Quand il réunit ces conditions, il semblerait qu'il soit plus facile au bassoniste qu'à tout autre de se passer de l'aide d'un professeur ; pourtant, si l'on veut arriver à une véritable habileté, il sera toujours infiniment plus sûr de prendre un certain nombre de leçons *au début* et *vers la fin* des études.

Le basson, par son étendue, nécessite dans l'écriture l'emploi de deux clefs, celles de *fa* et d'*ut* de 4me.

Je ne parle ici que pour mémoire du CONTREBASSON, instrument fort rare et d'un maniement très incommode, qui, bien que figurant sur un assez grand nombre de partitions, est presque toujours remplacé dnas la pratique, soit au théâtre, soit au concert,

par un autre instrument portatif et de construction plus moderne, généralement un *sarrusophone*.

Tous les Instruments en cuivre, à l'exception du cornet, se présentent sous deux types : le type simple, qui ne peut émettre qu'un assez petit nombre de sons, mais d'une grande beauté, et le type chromatique, qui peut faire entendre tous les sons compris dans son étendue, mais avec une qualité de timbre moins pure et moins caractéristique :

INSTRUMENTS SIMPLES :	INSTRUMENTS CHROMATIQUES :
Cor ordinaire (ou d'harmonie).	Cor à pistons.
Trompette ordinaire.	Trompette à pistons.
Trombone à coulisse.	Trombone à pistons.

On pourrait croire que, les instruments chromatiques étant en somme des instruments perfectionnés, capables de faire entendre la gamme dans tous les tons, de moduler, de fournir des traits plus rapides et plus variés que les autres, pouvant faire, en un mot, tout ce que font les instruments simples et beaucoup d'autres choses, on pourrait croire, disons-nous, que le mieux est de n'étudier que ceux-là.

Quelque logique que soit en apparence ce raisonnement, il n'est exactement vrai que pour ceux qui ne cherchent à acquérir qu'un talent très relatif. Les autres, ceux qui veulent pouvoir en toute circonstance faire acte d'artiste, doivent posséder les deux instruments et savoir se servir, selon les cas, de l'un ou l'autre, car ce n'est jamais indifférent. L'ins-

trument chromatique ne doit être employé que lorsque c'est rigoureusement indispensable, c'est-à-dire quand l'œuvre à interpréter a été écrite en vue de ses moyens spéciaux ; dans toute autre musique, et notamment dans celle antérieure à l'invention des pistons, les instruments simples seront toujours incomparablement supérieurs.

En effet, l'adjonction du mécanisme des pistons, sur les avantages réels duquel nous n'avons pas à discuter, a pour effet regrettable de retirer à chaque instrument son caractère personnel, et de donner aux divers individus du groupe des cuivres un air de famille par trop prononcé. Il arrive parfois à l'auditeur de ne pouvoir distinguer si le son est émis par un cor ou un trombone, et comme la variété des timbres est ce qui fait la richese de l'orchestration, celle-ci y perd beaucoup. On dessert donc la volonté de l'auteur et ses intentions si l'on substitue, comme on le fait trop souvent par paresse ou par une indifférence indigne d'un interprète intelligent, au timbre qu'il a demandé un autre timbre ayant une trop grande parenté avec les timbres voisins. C'est un manque de fidélité et une faute de goût qu'un chef d'orchestre consciencieux ne devrait jamais tolérer.

Autre considération résultant du même fait. Toutes les fois qu'on fait usage des instruments chromatiques, que ce soit à tort ou à raison, il faut s'efforcer d'atténuer, par l'adresse de l'exécution, leur défaut de construction, penser à l'instrument type et tâcher de se rapprocher le plus possible de sa qua-

lité de son ; c'est ainsi qu'on leur donnera du charme, et qu'on arrivera à en tirer le meilleur parti.

Les cuivres sont, de tous les instruments, ceux qui souffrent le moins d'une étude entreprise tardivement ; une structure robuste s'impose plus pour eux que pour les autres, en raison de leur poids assez considérable ; et ce sont aussi ceux qui exigent le plus d'efforts des muscles de la poitrine, de souffle énergique et soutenu, et il semblerait inconséquent de mettre des outils si encombrants et si fatigants entre les mains de trop jeunes gens. Pourtant, tout le monde n'a pas toujours pensé ainsi : le célèbre facteur Adolphe Sax, auquel nous sommes redevables de l'invention des *saxophones*, des *saxhorns*, des *sax-tubas*, des *saxtrombas* et autres engins sonores, était d'un avis contraire ; il affirmait que la pratique constante des plus gros instruments de cuivre constituait une excellente gymnastique des poumons. A l'appui de sa thèse, et pour démontrer l'action de cet exercice sur le développement de la poitrine, il avait recruté un orchestre de femmes qui en avait de superbes, qu'on pouvait voir. Est-ce bien à cela qu'elles le devaient? Je l'ignore ; mais il est certain que cela ne paraissait pas leur faire de mal.

Nous ne parlons ici que pour mémoire de ces instruments qui ne trouvent guère leur emploi que dans l'orchestre militaire, comme aussi le *bugle* et le *clairon* d'ordonnance. Seul d'entre eux, le saxophone fait parfois apparition dans l'orchestre symphonique et théâtral, auquel il apporte le charme d'un timbre mystérieux, étrange et pénétrant ; un

clarinettiste s'en assimile très rapidement le mécanisme, son embouchure étant à peu près la même, à anche simple, et plus facile, moins délicate. Quant aux saxhorns et aux tubas, ils s'apprennent très vite par tous ceux qui ont déjà étudié un autre instrument de cuivre. Nous n'en parlerons pas davantage, mais au sujet de l'étude du cor et de celle de la trompette, nous devons revenir avec plus de détails sur la question déjà ébauchée, et à laquelle on ne saurait attacher trop d'importance, des instruments chromatiques et de leur emploi judicieux.

Il y a donc deux espèces de Cors, le *cor d'harmonie,* ou cor simple, et le *cor à Pistons,* d'invention plus récente, qui tend de plus en plus à se substituer à l'ancien dans les orchestres.

Il ne rentre pas dans le cadre de cet ouvrage d'examiner jusqu'à quel point cette substitution est heureuse; elle a ses partisans et ses détracteurs, mais nous devons nous borner ici à faire connaître ce qui est nécessaire à l'étude de l'un et l'autre des deux instruments.

Disons d'abord que, dans l'état actuel des choses, un corniste, pour être complet, doit savoir jouer des deux; car si, dans l'exécution des œuvres modernes, l'emploi du cor à pistons est indispensable, puisqu'elles sont écrites pour lui et injouables sur l'autre, ce qui tranche la question, il y a avantage à revenir au cor simple dans tout le répertoire classique, sous peine de trahir les intentions de l'auteur en lui enlevant une partie des effets cherchés.

Ceci demande, pour être bien compris, quelques explications sur le mode de fonctionnement des deux instruments, explications que je vais essayer de donner aussi brièvement que possible et en les dégageant, autant que faire se pourra, des termes techniques. Il reste bien entendu que je n'exprime aucune préférence.

Le cor d'harmonie dérive exactement du même principe que le cor de chasse ; c'est un simple tube enroulé sur lui-même, et qui n'est apte à faire entendre *naturellement*, sous l'effort du souffle humain, modifié par la pression des lèvres, qu'un nombre très restreint de sons[1], qu'on appelle pour cette raison *sons naturels*, et qui sonnent avec éclat. Pour obtenir les sons intercalaires, le corniste introduit la main droite dans le pavillon de l'instrument, et en obstrue plus ou moins l'orifice, avec des précautions infinies ; par cet artifice, il modifie, en leur faisant obstacle, les vibrations de l'air contenu dans le tube, ce dont résultent de nouveaux sons, qui ont reçu le nom de *sons bouchés*, et qui n'ont plus du tout le même timbre que les premiers ; autant les sons naturels résonnent clairs, vigoureux et éclatants, autant les autres sont voilés, incertains, timides et comme lointains. De ce manque d'homogénéité, qui semble *à priori* un défaut capital, les anciens compositeurs (je parle ici surtout de ceux de la belle période comprise entre Beethoven et Mendelssohn) et leurs interprètes ont su tirer des sons

1. Ce sont les harmoniques d'une fondamentale quelconque, soit : ut_1 *sol* ut_0 *mi sol si bemol* ut^1 *re mi fa sol.*

d'un charme exquis; le passage d'un son *ouvert* à un son *bouché,* ou *vice versa,* loin d'être disparate malgré sa difficulté et la gaucherie qui en résulte, peut-être même à cause de cela, est simplement étrange, d'une étrangeté essentiellement sympathique, et donne à une phrase chantée par le cor un caractère d'émotion tout à fait particulier. Mais les sons bouchés ne peuvent être émis que dans de certaines conditions, précédés ou suivis de sons ouverts, sans trop de précipitation aussi, et pour cela exigent autant d'art de la part du compositeur qui les demande, que d'habileté et d'adresse du côté de l'exécutant.

Passons au cor à pistons. Grâce à un très ingénieux système mécanique analogue à celui du cornet, qui allonge ou raccourcit à volonté le circuit de l'air dans le tube, il peut produire avec une égale facilité tous les sons de la gamme chromatique (ce qui fait qu'on l'appelle aussi cor chromatique), et tous avec le même timbre, qui est *à peu près* celui des sons ouverts du cor ordinaire. De là, pour le compositeur, la facilité de l'employer dans les modulations les plus rapides, d'user de toutes les notes sans précautions aucunes, et pour l'exécutant, une sécurité qui lui était inconnue avec l'ancien instrument, jointe à la faculté d'aborder des traits de toute sorte. Mais, en revanche, suppression des sonorités mystérieuses et voilées des sons bouchés. On pourrait bien, à la vérité, produire des sons bouchés sur le cor chromatique par le même artifice que sur le cor simple, en mettant la main dans

le pavillon; mais comme il est beaucoup plus aisé de produire les mêmes notes au moyen des pistons, on ne le fait pour ainsi dire jamais; ajoutons que, lorsqu'on le fait, ils n'ont pas entièrement, pour quelque raison tenant à la construction de l'instrument, le même caractère poétique et la même séduction que sur le cor simple.

A présent que les deux instruments sont connus, avec leurs qualités et leurs défauts, on concevra aisément qu'un corniste habile doit pouvoir jouer l'un ou l'autre alternativement, selon les circonstances.

Au surplus, cette double étude n'entraîne aucune complication. Il faut toujours commencer par le cor simple, et y acquérir une bonne embouchure, une belle sonorité franche, à la fois vigoureuse et onctueuse, puis y faire l'étude des sons bouchés. Ensuite on passera au cor à pistons, qui paraîtra relativement aisé, et enfin on arrivera à s'exercer tantôt sur l'un, tantôt sur l'autre, et à les posséder également tous les deux.

On peut commencer à travailler ce bel instrument dès l'âge de quatorze ou quinze ans, si l'on a la poitrine assez forte; mais on peut aussi s'y mettre beaucoup plus tard, à peu près à n'importe quel âge, sans inconvénient très marqué.

Le temps d'étude pour chaque jour doit être fractionné en séances d'une demi-heure au début, et d'une heure au plus quand on est suffisamment entraîné. Huit séances d'une demi-heure chacune sont ce qu'il y a de mieux, en ayant soin toutefois de les

écourter ou d'en supprimer quelques-unes s'il apparaissait des symptômes de fatigue, comme nous l'avons précédemment établi d'une façon générale.

Il en est de la Trompette comme du cor; le même nom désigne deux instruments : la *trompette simple* et la *trompette à pistons* ou chromatique.

Le principe de la trompette simple est le même que celui du cor; mais comme on n'y fait pas usage de sons bouchés, son échelle se trouve réduite aux seuls sons naturels, une dizaine de sons environ, ce qui est vraiment peu. Néanmoins, par son éclat et sa puissance, c'est un magnifique instrument, d'un caractère héroïque et héraldique.

Pour remédier à l'inconvénient de disposer d'un si petit nombre de sons, les facteurs s'ingénièrent de diverses manières : on essaya d'abord d'une coulisse à ressort, qui, s'allongeant à volonté, abaissait toute l'échelle naturelle d'un, deux ou trois demitons; plus tard, un Anglais dont le nom ne nous est pas parvenu imagina d'ajouter à la trompette des clefs, comme aux clarinettes ou hautbois, et ses recherches pour y parvenir ont été couronnées de succès; mais il s'est trouvé qu'il avait créé ainsi un nouvel instrument dont la qualité de son a peu de rapport avec le son typique de la trompette; « c'était « une acquisition, mais non un perfectionnement[1] ». L'inventeur désigna sa trompette à clefs sous le nom de *horn-bugle*. Puis le facteur français Adolphe

1. Fétis, *loco cit.*

Sax y adapta le système des pistons, généralement adopté.

La trompette à pistons a sur la trompette simple l'avantage de faire entendre toutes les notes diatoniques et chromatiques dans son étendue, et par cela est infiniment plus commode pour le compositeur, plus agréable aussi pour l'exécutant, qui n'est plus, avec celle-là, condamné aux fanfares perpétuelles, et peut s'attaquer aux traits les plus variés; mais, toujours comme pour le cor, l'adjonction du mécanisme des pistons modifie le timbre, qui n'est plus aussi étincelant ni aussi pompeux, devient un peu plus lourd.

A l'inverse de ce que nous avons dit pour le cor, les professeurs de trompette sont généralement d'avis qu'il vaut mieux débuter par l'étude de la trompette à pistons, entre douze et dix-huit ans, ou même plus tôt, pourvu que la somme d'étude soit proportionnelle à la force physique du sujet. Commencer trop tard, passé vingt-cinq ans environ, serait risqué, car il est peu d'instruments plus scabreux que celui-ci; pourtant ceux qui ont antérieurement joué du cornet peuvent aborder la trompette à peu près à n'importe quel âge. Quant au temps d'étude convenable, il est difficile à préciser, car il dépend entièrement du tempérament de l'élève et de la force de résistance de ses lèvres; sous cette réserve, le plus de temps possible.

Quoique de la même famille que le cor, la trompette en diffère essentiellement par ses effets. Sa sonorité est à la fois moins douce et moins moelleuse, mais

plus argentine, plus claire, stridente et éclatante ; ce sont là les qualités que l'on doit rechercher, avec l'attaque nette, franche et précise ; même un peu de rudesse, sans tomber dans l'excès, ne messied pas. Toutefois, les élèves feront bien de s'exercer aussi à produire facilement les nuances *piano* et *pianissimo*, dans lesquelles les compositeurs modernes ont trouvé des effets ravissants.

Dès douze ans, on peut mettre un Cornet a pistons entre les mains d'un enfant, si toutefois il n'est pas faible de constitution ; dans le cas contraire, il vaudrait mieux attendre, car jusqu'à vingt ans, au moins, il sera encore parfaitement temps pour cela.

Comme nous l'avons déjà vu pour la trompette et en général pour tous les instruments en cuivre, la crainte de la fatigue doit être le seul guide pour fixer le temps d'étude auquel on peut s'astreindre journellement.

L'embouchure du cornet est infiniment plus facile à attraper que celles du cor ou de la trompette, et c'est en grande partie à sa facilité d'émission qu'il doit sa vogue.

Son timbre, qui provient de sa construction, manque par lui-même de distinction. Autant la trompette reste élégante dans son éclat et sa clarté limpide, autant le cor est poétique et sentimental, autant le cornet est, d'essence, trivial et pâteux. C'est donc à atténuer ces défauts que devra toujours tendre le virtuose cornettiste, et ici, par une exception unique, il y a lieu pour lui de s'attacher à l'imitation

des instruments voisins et de même famille doués d'un timbre plus noble : ainsi, avoir un son de cor, ou avoir un son de trompette, ne serait pas un défaut pour un cornettiste, mais une qualité appréciable en bien des circonstances.

Il rachète ce défaut de vulgarité, d'abord par sa grande facilité d'étude, puis par une certaine volubilité qui lui est particulière, une souplesse pour tout faire, les trilles, les notes répétées, les traits à peu près de toute forme, comme aussi une aptitude à bien chanter ou à parodier le chant, qu'il faut mettre à son actif.

L'étude du cornet à pistons donne certaines qualités pour la pratique de la trompette ; mais l'étude simultanée des deux est inutile si l'on travaille sérieusement la trompette ; elle pourrait même être nuisible au cornet. Une fois la période des études passée, un trompettiste peut jouer alternativement des deux instruments, s'il ne fait du cornet qu'un usage modéré ; en abuser l'exposerait à perdre une partie de ses qualités les plus précieuses, notamment la fermeté dans l'attaque du son.

L'un des plus beaux et le plus puissant des organes de l'orchestre moderne est le Trombone. Admirable dans l'expression des sentiments nobles et énergiques, il devient simplement ridicule quand on le réduit mesquinement à marquer le temps fort ou à renforcer la basse dans les airs de danse, ce qui prouve la noblesse de son caractère.

Tout comme pour le cor et la trompette, nous

nous trouvons ici en face de deux instruments qui, bien que portant le même nom, sont fort différents l'un de l'autre, et possèdent des qualités particulières : le trombone à coulisse, qui est le vrai trombone, l'instrument pompeux et majestueux par excellence, et le trombone à pistons, dont le seul avantage est d'être plus facile à apprendre et plus aisé à manier, de mieux se prêter à l'exécution de traits rapides qui ne conviennent pas à son caractère solennel, et, par leur vélocité même, lui retirent une grande partie, la plus belle, de son prestige et de sa dignité.

Tout tromboniste consciencieux et désireux d'agir en artiste doit donc tout d'abord se rendre maître des difficultés assez grandes que présente la pratique du trombone à coulisse. Si ensuite il veut acquérir celle du trombone à pistons, ce sera pour lui l'affaire de six semaines ou deux mois tout au plus.

On ne peut guère entreprendre l'étude du trombone, le plus dur des instruments de cuivre, avant d'avoir atteint son plein développement ; il est donc difficile de préciser un âge. On peut pourtant admettre comme limite extrême inférieure quinze ans, car il existe des exemples d'élèves de cet âge ayant fait leurs études dans d'assez bonnes conditions, et comme limite extrême supérieure vingt-cinq ans, au delà desquels il paraît difficile d'habituer les lèvres à exercer avec la force voulue la pression nécessaire pour obtenir une belle sonorité, à la fois souple et ferme. Pourtant, si on a déjà joué d'un autre instrument de cuivre, quel qu'il soit, et si l'on

a par ce moyen acquis la facilité de l'embouchure, on peut se mettre à l'étude du trombone à un âge quelconque.

A cause de la fatigue qui en résulte, on ne doit jamais, même y étant déjà bien habitué, travailler que fort peu de temps de suite, et jamais plus de quatre heures par jour ; au début, deux heures suffisent largement.

Des lèvres fermes et résistantes, une mâchoire solide et bien conformée, sont nécessaires.

Il existe, aussi bien pour le trombone à coulisse que pour celui à pistons, des instruments de trois grandeurs différentes, qu'on appelle *trombone-alto*, *trombone-ténor* et *trombone-basse*[1], toutes trois également usitées à l'orchestre, et presque toujours simultanément.

Les trombones s'écrivant tantôt en clef de *sol*, tantôt en clef de *fa*, tantôt en clef d'*ut* 4me, la connaissance de ces trois clefs est utile au tromboniste.

L'habitude est de s'exercer tout d'abord sur le trombone-ténor ; quand on sait se servir de celui-là, on n'éprouve que peu de difficulté à jouer sur les autres ; c'est l'affaire de quelques jours.

Il nous a paru tout à fait superflu de nous occuper ici de certains instruments de fantaisie, étrangers à l'orchestre symphonique, qui, bien qu'ayant parfaitement caractère musical, ne se rattachent à l'art que par leur côté pittoresque et leur couleur locale,

1. Plus rare est le trombone-contrebasse.

et n'ont jamais été utilisés par les compositeurs qu'à titre exceptionnel ou comme des hors-d'œuvre. Tels sont, entre autres, la *guitare* et la *mandoline*, instruments de sénérades, charmants à entendre dans le milieu qui leur convient, dans les rues de Séville ou sur les canaux de Venise, déplacés partout ailleurs; la *balalaïka* russe, et le *cembalo* hongrois.

Disons pourtant que la guitare, si on veut en faire autre chose que l'accompagnement banal du chant italien ou espagnol, est excessivement difficile à apprendre, mais aussi d'une étude très attachante: dans l'intimité, au milieu d'un cercle très réduit d'amateurs attentifs, un artiste habile peut en tirer des effets charmants, quoique peu variés et toujours un peu les mêmes; mais il est très difficile de se procurer un bon professeur de guitare, cet instrument démodé tombant chaque jour en désuétude, ce qu'on doit considérer comme regrettable. En Italie et en Espagne, la guitare joue le rôle d'instrument accompagnateur du chant ou de la mandoline; celle-ci fait constamment entendre la mélodie, et des guitares l'accompagnent; parfois s'y adjoint une flûte ou un violon... Dans son cadre pittoresque, par un beau clair de lune ou un ciel étoilé, un tel petit orchestre en miniature berce délicieusement le touriste, et produit parfois des effets ravissants.

La mandoline, au contraire, s'apprend avec une extrême facilité; l'irritant *tremolo* de ses cordes doublées, supportable seulement en plein air, est à la portée de tous; pour les violonistes notamment, ce n'est qu'un jouet : l'accord et le doigté étant iden-

tiquement les mêmes que sur leur instrument, il ne leur reste à acquérir que ce tremblement perpétuel de la main droite, qui semble avoir fourni aux voix, dont nous allons bientôt parler, le déplorable exemple du chevrotement.

D'après l'ensemble d'informations qui précède, on peut juger, bien qu'il n'en ait pas été question directement, que tous les instruments ne sont pas également aisés ou difficiles à apprendre, et qu'il en est qui réclament un temps d'étude infiniment plus long que d'autres, pour arriver à des résultats relativement équivalents.

C'est chose facile à comprendre, mais plus difficile à mesurer et à préciser avec exactitude. On ne peut prendre pour terme de comparaison le moment où l'artiste est arrivé au degré de perfection, car ce moment est insaisissable, ce que l'un appelle la perfection en étant bien loin pour l'autre. Nul ne peut jamais dire : Je *sais* le violon, ou : Je *sais* la harpe; pas plus qu'on ne peut jamais dire : Je *sais* l'histoire, ou : Je *sais* l'astronomie. Mais on peut dire : *Je sais jouer* du violon ; *Je sais me servir* d'une harpe ; *J'ai étudié* l'histoire ; *J'ai des connaissances* en astronomie, parce que ces différentes façons de s'exprimer ne comportent pas avec elles l'idée d'un savoir complet et fini, dont la seule prétention mériterait un brevet d'absurdité. Le plus habile virtuose d'aujourd'hui cherchera encore demain des effets ou des procédés nouveaux ; donc il se perfectionnera encore, de même que le plus savant historien, en fouillant

plus avant dans des documents ou en les comparant, fera encore faire des pas à sa science. La perfection absolue n'existe pas, et ce que nous appelons de ce nom, c'est ce qui nous apparaît comme s'en approchant le plus, tout en restant perfectible. Donc ce n'est pas à ce point toujours fuyant que nous pouvons planter un jalon fixe. Mais il en est un autre qui peut être précisé d'une façon suffisante pour la recherche qui nous occupe : c'est celui où l'élève a acquis la connaissance complète de tous les procédés d'exécution applicables à son instrument et sait les employer avec discernement.

En admettant ce niveau moyen comme terme de comparaison, on peut d'abord établir, procédant par familles, que les instruments qui demandent les plus longues études sont les instruments à cordes et le piano ; en second lieu, les instruments à vent en bois et la harpe ; en troisième, les cuivres. (On remarquera qu'il n'est question ici ni de l'orgue ni de l'harmonium, ces deux instruments exigeant impérieusement l'étude préalable du piano, sur laquelle les leurs, l'une très courte, l'autre très longue, viennent ensuite se greffer, comme on l'a vu précédemment.)

Si maintenant nous examinons à part chacune des trois catégories groupées ci-dessus, on peut considérer qu'à égalité d'aptitudes spéciales, l'élève qui étudiera le violon ou le piano sera le plus long à atteindre notre niveau moyen de convention ; le violoncelliste y arrivera avant lui, et sera précédé de plusieurs longueurs d'archet par le contrebassiste, dont

l'instrument, malgré ses dimensions, ou plutôt à cause de ses dimensions, exige infiniment moins de finesse et de précision. — Passant au deuxième groupe, et toujours en supposant des élèves également bien doués et dirigés, c'est le flûtiste qui devra arriver premier, ensuite le clarinettiste et le bassoniste, puis en dernier lieu le hautboïste, car le hautbois est le plus délicat à manier des instruments de cette famille. J'ai oublié la harpe, qui pourrait peut-être disputer à la flûte la première place, car, une fois les premières difficultés vaincues, les progrès sont souvent très rapides. — Enfin, parmi les cuivres, le cor est sans contredit celui qui réclame les études les plus prolongées, surtout à cause des sons bouchés; le trombone et la trompette s'apprennent à peu près en le même laps de temps l'un que l'autre; et enfin le cornet peut être considéré comme le plus facile de tous.

(Je n'ai parlé ici ni de l'alto ni du cor anglais, qui sont aussi aisés à apprendre l'un que l'autre, dès qu'on sait jouer du violon ou du hautbois.) Quant aux instruments spéciaux à la musique militaire, il suffira de savoir qu'au régiment, lorsqu'un homme se montre incapable de balayer la cour ou de panser son cheval, on le met dans la musique, et qu'en quelques mois il est apte à tenir, Dieu sait comme, sa partie.

Il y a encore à envisager, au point de vue de l'étude, une autre classification des instruments : il est indispensable de faire une différence entre ceux qui appellent impérieusement la virtuosité, la *maestria*,

et ceux qui peuvent s'en passer. Il suffit de jouer convenablement du violon pour tenir l'emploi de second violon dans un orchestre ; il en est de même de l'alto, de la contrebasse, de la trompette, du trombone, et même du basson, parce qu'il leur est rare d'avoir à y faire acte de soliste ; avec un talent de second ordre, ils peuvent déjà, à la rigueur, se rendre utiles. Une autrement grande habileté est requise pour les premiers violons, les violoncelles, les flûtes, hautbois, clarinettes et cors, dont la partie est toujours beaucoup plus en évidence. Dans l'exécution de la musique de chambre, un degré égal de perfection est à réclamer de tous les participants, quel que soit leur instrument ; aucune médiocrité n'y est tolérable. Il en est de même, à plus forte raison, lorsqu'on entend attirer sur soi seul l'attention de l'auditoire par l'interprétation d'un concerto ou même d'un autre solo instrumental moins développé ; on serait simplement ridicule si on s'attaquait à ces choses sans posséder un talent véritable et complet, sans être assez sûr de soi pour être bien certain de ne pas faire naître ce sentiment angoissant de crainte et d'anxiété qui enlève au public tout le plaisir qu'il est en droit d'attendre de l'exécution d'une œuvre attachante. Le véritable virtuose doit inspirer la confiance dès les premières notes, paraître à son aise au milieu des plus grandes difficultés, et laisser à chacun l'impression qu'il fait cela en se jouant.

Il y a quelques années, un de nos plus merveilleux jeunes pianistes, se trouvant incognito en villégiature dans un grand hôtel suisse, avait profité d'un

moment du matin où le salon était solitaire pour se dérouiller les doigts et repasser quelques-uns des plus beaux morceaux de son répertoire sur un magnifique piano de Steinway qui s'y trouvait. Il allait se retirer, lorsqu'un autre voyageur, âgé, qu'il n'avait pas aperçu, s'approche de lui et lui demande la permission de lui exprimer son admiration. « Je suis là depuis le commencement, lui dit-il, et vous m'avez tellement tenu sous le charme, que si vous aviez continué je serais certainement resté là toute la journée ; j'ai entendu Liszt, Chopin, Thalberg, et aucun ne m'a produit une telle émotion... Voulez-vous me permettre de vous adresser une question?

— Avec plaisir, Monsieur, si je puis y répondre.

— Oh ! oui, certainement. Je voudrais vous demander *si vous avez appris, ou si c'est naturel?* »

Éclat de rire du jeune pianiste, qui ne s'est rendu compte que plus tard que ce naïf venait de lui faire le plus beau comme le plus ingénu des compliments. En effet, lorsqu'on entend un grand virtuose, le premier sentiment est que cela ne lui coûte rien, il semble qu'on pourrait en faire autant, et il faut que la raison intervienne pour qu'on se rende compte que c'est le résultat de bien des années de labeur ardu.

Toutefois, et pour ne pas parler uniquement des talents exceptionnels, il est certain qu'en petit comité, dans des réunions intimes, un amateur modeste et sans prétention pourra être infiniment agréable et se rendre utile s'il rachète ses imperfections par des qualités d'intelligence artistique, s'il

est bon lecteur et bon musicien. C'est pourquoi nous insistons de nouveau ici, pour la dernière fois, sur la nécessité qui s'impose à tout instrumentiste, aussi bien amateur qu'artiste de profession, de faire précéder ou escorter ses études instrumentales de solides études de solfège longuement et patiemment poursuivies, ainsi que d'une étude sommaire du piano ; et si c'est le piano qui est son instrument, d'une étude sérieuse de l'harmonie et du déchiffrage. Avant d'être virtuose, il faut être musicien.

CHAPITRE III

L'ÉTUDE DU CHANT

S'il est faux de dire, avec le proverbe, que « pour faire un civet, il faut un lièvre », puisque avec un chat on en fait un excellent, cela devient absolument vrai pour le chanteur, car rien ne peut, pour lui, remplacer la voix, et pour faire un chanteur, il faut une voix.

La voix dépendant entièrement de la conformation de l'appareil vocal, dans son ensemble et dans ses détails, comprenant : les poumons, la trachée-artère, le larynx et la glotte, la bouche et les fosses nasales, il n'est au pouvoir de qui que ce soit de se créer une voix, ou d'en créer chez autrui, si la nature ne l'en a pas pourvu. C'est ce qui fait dire à Schumann : « ... Si vous possédez une bonne voix, n'hésitez pas « un moment à la cultiver, en la considérant comme « le plus beau don que le Ciel vous ait accordé[1]. » Mais s'il nous est interdit de créer des voix, si même nous sommes dans l'impossibilité d'aider à leur for-

1. Schumann, *loco cit.*

mation, ce qui dépend de nous, c'est de ne pas nuire à leur développement en lui opposant des obstacles, et c'est là ce que nous faisons trop souvent par défaut d'attention et de sage prévoyance. Avec un peu plus de soin et d'observation, il est certain qu'on pourrait favoriser le travail de la nature en s'abstenant simplement de l'entraver, obtenir ainsi d'elle un plus grand nombre de belles voix, ce qui serait vraiment un beau résultat, et en même temps préparer une génération de chanteurs bons musiciens, autre chose également désirable.

Pendant la période de l'enfance, garçons et filles ont à peu près la même voix, qui est la *voix d'enfant*. C'est à tort que l'on dit souvent qu'ils ont des voix de femmes, car elles en diffèrent du tout au tout, même celle des petites filles, aussi bien par l'étendue, qui est infiniment plus restreinte (sauf exceptions rares), que par le timbre, qui n'en a ni la chaleur, ni la tendresse, ni l'énergie, et par la délimitation des registres. C'est une voix provisoire, comme les dents de lait sont des dents provisoires; de l'une et des autres il ne restera rien chez l'adulte.

Toutefois, la voix d'enfant acquiert fréquemment une intensité et un volume très suffisants pour qu'il soit possible de l'exercer et même d'en tirer un grand parti musical, soit individuellement comme soliste, soit dans des chœurs de *voix blanches*, auxquels leur timbre juvénile donne un charme tout particulier.

De ce qu'un enfant a *de la voix*, il ne faut nullement inférer qu'il en aura plus tard, mais cela ne veut pas dire davantage qu'il en n'aura pas. Il peut

tout aussi bien en être privé pendant son enfance, et en posséder une superbe après la croissance terminée. Ceci, c'est l'inconnu.

Au moment de la transformation qui fait du garçon un adolescent et de la petite fille une jeune fille, se passe un phénomène physiologique qui a reçu le nom de *mue* et pendant lequel la voix d'enfant disparaît totalement pour faire place à la voix définitive. Ce phénomène, très accentué chez les jeunes garçons, se remarque à peine chez les jeunes filles, et en voici la raison : chez les premiers, un enrouement général et prolongé s'établit, avec fréquence de maux de gorge, la voix *parlée* prend un timbre rauque et caractéristique, ne laissant aucun doute sur le travail qui se produit, et pendant ce temps le larynx se développe dans toutes ses dimensions, jusqu'à un volume presque double de ce qu'il était antérieurement, venant faire saillie à la pomme d'Adam et abaissant toute l'étendue de la voix d'une octave entière et parfois plus ; tout cela ne peut passer inaperçu ; chez le sexe féminin, dont la voix ne doit pas subir de changement quant à son diapason, la dilatation du larynx est inappréciable, la modification porte surtout sur le timbre, qui se modifie imperceptiblement de jour en jour, perdant peu à peu de son caractère enfantin pour acquérir des qualités féminines, mais sans que rien se manifeste extérieurement, dans la voix, qui soit de nature à appeler l'attention. De ce qu'elle est moins apparente, il ne faudrait pas conclure qu'elle n'existe pas, car elle a la même importance dans les deux sexes.

La mue commence, en général, dans nos climats tempérés, entre quatorze et quinze ans chez les garçons, et vers treize ans chez les filles, plus tôt naturellement dans des climats plus chauds, où le développement est plus rapide. Elle prend fin *aux environs* de vingt ans chez l'homme, et de dix-huit ans chez la femme. Chiffres variables.

D'aucuns ont prétendu que chez les garçons il se produirait une sorte d'interversion, faisant que celui qui avait une voix de soprano deviendrait une basse, et que de même un jeune contralto annoncerait un ténor : cela peut arriver, mais cela n'a rien d'absolu. D'autres affirment que l'hérédité de la faculté vocale se transmet plus fréquemment du père à la fille et de la mère au fils, par une sorte d'entre-croisement des sexes : c'est encore là une illusion que l'expérience contredit. La mue offre des surprises de tout genre ; la vraie vérité, c'est que nul ne peut prévoir ce qui en sortira. Or, c'est seulement quand cette évolution est absolument terminée que l'individu, homme ou femme qu'il soit, se trouve en possession de sa véritable voix ; et c'est seulement alors, dans l'immense majorité des cas, qu'il songe à la cultiver et à apprendre à chanter, ce qui semble normal.

A savoir chanter plus ou moins bien, à savoir pousser des sons, il y parvient toujours à peu près ; à être vraiment musicien, à chanter en artiste intelligent et élevé, c'est infiniment plus rare. Et cela se comprend fort bien, car il a passé l'âge où l'esprit malléable apprend la musique comme une simple langue : il n'a plus la souplesse de l'enfant, et

tout ce qui n'eût été jadis qu'un jeu devient pour lui une étude pleine d'aridité.

A cet état de choses, il y aurait un remède, remède d'autant plus simple et plus judicieux qu'il ne serait qu'un retour à une ancienne pratique qui avait donné toujours et partout d'excellents résultats, et de laquelle l'abandon, dont la raison est inconnue, est certainement des plus regrettables.

On conçoit à quel point seraient ridicules des parents qui, avant l'âge où la voix définitive se manifeste, prétendraient décider péremptoirement qu'ils feront de leur fils un chanteur ou de leur fille une artiste lyrique! Mais ce qui se comprend au contraire fort bien, c'est qu'ils en aient le désir, soit parce que telle a été leur propre carrière, qu'elle leur a plu, qu'ils y ont réussi, et qu'ils pourraient l'y patronner, soit dans un sentiment inverse, résultant du regret qu'ils ont éprouvé de ne pouvoir être chanteurs eux-mêmes, pour quelque motif que ce soit.

Si une telle pensée germe dans leur esprit, voici certainement la meilleure marche qu'on puisse leur conseiller : aussitôt que possible, vers neuf ans par exemple, commencer l'étude simultanée du solfège et du piano, telle que nous l'indiquons au chapitre II. *En même temps,* faire donner à l'enfant, par un professeur très prudent et très intelligent, de véritables leçons de chant, excessivement courtes, ne dépassant pas un quart d'heure par jour, et portant sur la bonne émission du son, la justesse, la souplesse, la respiration et la vocalisation, sans jamais

excéder l'étendue de sa petite voix et sans chercher surtout à lui faire gagner des notes, soit au grave, soit à l'aigu. (C'est par cette méthode, véritable gymnastique des poumons, qui ne peut jamais nuire à la santé, mais au contraire améliorer l'état général, en fortifiant l'appareil respiratoire, qu'ont été élevés maints chanteurs de la belle école italienne, qui s'entendait à former les voix.) Si le jeune élève prend plaisir à cette étude, et si sa voix n'est pas chétive, ne pas craindre de le faire participer à des exécutions chorales comportant des voix d'enfants, de le faire chanter à l'église, dans les maîtrises, mais ne jamais l'y contraindre si cela lui cause de la fatigue. Continuer ainsi jusqu'à l'apparition de la mue.

Ici une distinction s'impose.

S'il s'agit d'un garçon, attendre, en les guettant, les signes précurseurs de la mue, enrouement, etc., et aussitôt, sans attendre un jour, supprimer délibérément tout exercice vocal, chant, solfège, mais cela radicalement, sans tolérer une seule infraction, et lui interdire même les jeux bruyants, où l'on crie ou parle trop fort ; agir enfin à son égard comme on le ferait pour quelqu'un qui aurait une maladie de la gorge ; pendant tout le temps que durera la mue, ce qui représente plusieurs années, insister sur le travail du piano, de la théorie, de la dictée, sans oublier les études en dehors de la musique, tout aussi utiles au chanteur que ses études spéciales, ce qu'il ne faut jamais perdre de vue.

S'il s'agit d'une jeune fille, ne pas attendre que

la mue s'annonce, puisqu'on est prévenu qu'elle ne se fera pas sentir, et la considérer comme commencée dès l'âge de treize ans, ce en quoi on se trompera rarement. On devra dès lors interrompre les leçons de chant proprement dit, parce qu'elles entraînent toujours un peu de fatigue du larynx, mais on pourra continuer impunément l'exercice modéré du solfège, à demi-voix, et limité aux notes du médium qui sortent sans aucun effort. A part cela, procéder comme pour les garçons, éviter les éclats de voix intempestifs, soigner son larynx, se garer plus qu'à l'ordinaire de tout ce qui peut causer un rhume ou une angine,... et ne pas négliger l'étude du piano, qui sera plus tard d'un grand secours, on ne saurait trop le répéter.

Tout est là : avoir acquis l'art du chanteur avant cette époque physiologique, et laisser l'organe tranquille pendant que s'opère l'évolution, sans abandonner pour cela l'étude de la musique, en fréquentant, si c'est possible, concerts et théâtres, en écoutant et appréciant les grands chanteurs, en donnant essor, en un mot, pendant cette période d'attente, à tout ce qui est propre à purifier le goût et à élever le jugement.

Quand on pensera que la mue doit être terminée, on fera l'essai de sa nouvelle voix en présence de son ancien professeur, qui sera le meilleur juge pour décider du moment opportun à la reprise des études, dès lors bien simplifiées; car, s'il a plu à la nature de gratifier l'élève d'une belle voix, en quelques mois il saura s'en servir comme s'il l'avait

travaillée cinq ou six ans, avec cet avantage supplémentaire et inappréciable de ne pas l'avoir fatiguée par ce travail, effectué sur sa voix de lait. Il lui arrivera exactement ce que nous avons vu précédemment arriver aux petits violonistes qui, après s'être exercés sur un instrument réduit, prennent en main un vrai violon : en quelques semaines ou quelques mois, *ayant déjà su chanter*, il aura lié connaissance avec son nouvel organe, il en aura reconnu les qualités et les défectuosités (car il n'est pas de voix native absolument parfaite), et il sera peut-être, qui sait? son meilleur maître pour l'avenir. En tout cas, il ne se laissera jamais mal guider.

A l'appui de cette thèse, que quelques-uns trouveront trop belle, je puis citer une bien grande autorité, celle de l'illustre chanteur Faure, qui s'exprime ainsi dans sa célèbre Méthode : « L'art du « chant traverse une période défavorable à sa pros- « périté... Nous mentionnerons tout d'abord, parmi « les causes multiples du déclin de l'art du chant, « l'abandon dans lequel est tombée l'étude de la « musique religieuse depuis la disparition presque « complète des maîtrises. Ces écoles... étaient en « même temps, quoique indirectement, d'excellen- « tes et fertiles pépinières pour nos théâtres d'o- « péra;... on sait quels musiciens, quels organis- « tes cette école a formés, quels chanteurs et quels « compositeurs illustres. — Il n'y avait pas à crain- « dre que le choix des élèves se portât plutôt vers « l'église que vers le théâtre : celui-ci possède, en « effet, des ressources pécuniaires contre lesquelles

« l'Église aura toujours de la peine à lutter. Il y a « là un grand argument qui pèse nécessairement d'un « grand poids auprès des jeunes gens dans le choix « d'une carrière.

« On m'objectera qu'on ne peut, sans s'exposer à « de cruels mécomptes, destiner un enfant à la car- « rière lyrique ; on pourra même ajouter que le séjour « dans une maîtrise ne lui aura été d'aucune utilité, « si la transformation de sa voix d'enfant en voix « d'homme ne s'est pas accomplie aussi heureuse- « sement qu'on l'espérait. Il n'en restera pas moins « en lui l'étoffe d'un excellent musicien, pouvant « diriger ses efforts d'un autre côté, et se créer une « situation parmi les professeurs ou les instrumen- « tistes qui peuplent nos orchestres, et même parmi « les compositeurs[1]. »

C'est justement à cela que je voulais en venir. Lorsque la crise de la mue, une fois bien achevée, ne laisse subsister qu'une voix insuffisante pour mériter d'être cultivée, il faut considérer ce fait comme regrettable, c'est certain, mais il ne faut pas croire que pour cela les études enfantines auront été du temps perdu ; loin de là, mais on les emploiera à atteindre un autre but. Si elles ont été dirigées de la façon indiquée ci-dessus, ou de quelque autre façon procédant des mêmes idées, on se trouvera avoir acquis, par l'étude du solfège, une grande habileté comme lecteur, plus une certaine adresse sur le piano, et de plus encore la connaissance intime de

1. J. Faure, *la Voix et le Chant.*

ce qu'est le mécanisme vocal, chose aussi précieuse pour tout instrumentiste que pour le compositeur. On sera donc en bonne posture pour continuer ses études de musicien en modifiant leur direction, mais leur ayant assuré, quoi qu'il en soit, une base solide et la meilleure de toutes.

Les maîtrises dont parle Faure n'existent plus ou sont devenues d'une extrême rareté[1]; il n'entre pas dans le cadre de cet ouvrage de discuter sur l'opportunité de leur rétablissement, car ce serait de la politique, mais rien n'empêche d'appliquer leur programme (solfège, éléments d'harmonie, chant, chant d'ensemble, piano, orgue) à tout enfant dont on désire faire un bon musicien et, s'il est possible, un chanteur d'un vrai talent.

Voici comment s'exprime, au sujet des maîtrises disparues, le Dictionnaire Larousse, peu suspect de tendresse pour tout ce qui touche à l'enseignement religieux : « Les maîtrises étaient autrefois des éco-
« les de musique attachées aux cathédrales, et dans
« lesquelles des jeunes gens et des enfants, élevés
« et entretenus aux frais du chapitre, recevaient une
« instruction musicale complète, et desservaient la
« musique de la chapelle, soit comme chanteurs, soit
« comme instrumentistes. Avant l'établissement du
« Conservatoire de Paris, dont la création, ainsi que
« celle de l'École des mines et de l'École polytech-
« nique, fut l'œuvre de cette immortelle Conven-

1. On en compte six en France, subventionnées par l'Etat : à Langres, Montpellier, Moulins, Nevers, Reims et Rodez ; en Allemagne, à Dresde et à Leipzig...

« tion qui savait penser à tout, il n'existait en France « d'autres écoles musicales que les maîtrises, et l'on « peut dire que c'est à elles que l'on doit les progrès « réels faits dans notre pays, en ce qui concerne la « musique, avant la Révolution. Leur enseignement « n'était point parfait, assurément, il était même « fort incomplet, puisque, au point de vue pratique, « il s'attachait exclusivement à l'étude de la musique « religieuse ; il n'en est pas moins vrai que les maî- « trises fournissaient même à nos théâtres un grand « nombre d'artistes d'un talent réel, et que tel ou tel « chanteur renommé a dû son éducation à tel ou tel « établissement de ce genre... Il est certain qu'au « point de vue général ces institutions, disséminées « et multipliées sur toute la surface du pays, ren- « daient des services considérables, non seulement « en raison de l'enseignement qu'elles propageaient, « mais aussi à cause du goût musical qu'elles déve- « loppaient de tous côtés. »

Et voici, sur le même sujet, l'opinion d'un des maîtres de l'art français : « C'était la pépinière d'où « l'on tirait tous les musiciens, instrumentistes, « chanteurs ou compositeurs. L'Église travaillait « alors pour les théâtres, et l'Opéra ne se recrutait « que dans les maîtrises, pour le personnel masculin. « Quant aux chanteuses, elles se formaient d'elles- « mêmes. Les femmes ont la perception plus vive et « le sentiment plus fin dans les arts d'imitation ; « elles apprennent mieux et plus vite[1]. »

1. Adolphe Adam, *Souvenirs d'un musicien* (*Notice sur J.-J. Rousseau*).

Il est certain aussi, pourrait-on ajouter, que ces écoles, créées surtout en vue du chant liturgique et des besoins du culte, ne formaient pas des voix aussi flexibles que celles de l'école italienne de la même époque, qui visait, elle, avant tout, à produire des chanteurs de théâtre. Aussi leurs ennemis ne trouvaient pas de paroles assez acerbes « pour flétrir cet « enseignement du chant qui s'arrêtait à la mue de « la voix », ne tenant pas compte que, parmi ceux qui, après ce sage temps d'arrêt, « avaient conservé « leur voix, il s'en rencontrait bon nombre qui y ren « traient alors comme chanteurs solistes ou choristes « ou étaient employés dans les théâtres ».

C'était, au contraire, admirablement compris, les résultats étaient excellents, et l'on peut prendre cette antique institution, si malheureusement démantelée, comme un modèle presque parfait.

La mue passée, que l'on ait ou non appris à chanter antérieurement, la première grosse question qui se pose, la question fondamentale, c'est de savoir si on se trouve en présence d'une voix utilisable. Ici, rien ne peut remplacer l'avis éclairé d'un professeur des plus expérimentés ; il ne suffit pas qu'il sache très bien chanter et qu'il ait un grand talent, il faut avant tout qu'il possède une longue pratique de l'enseignement et qu'il ait déjà vu beaucoup de jeunes élèves lui passer entre les mains, car rien n'est plus délicat et plus sujet à erreur que le diagnostic qu'on lui demande. Aussi doit-on rechercher en cette circonstance une véritable sommité de l'enseignement du chant, et n'accepter que sous bénéfice

d'inventaire les appréciations sujettes à caution des professeurs de second ou troisième ordre, qui vous trouvent toujours de la voix, ne serait-ce que pour avoir un élève de plus et agrandir leur champ d'expériences; et encore ne faudra-t-il pas s'étonner si le professeur très sérieux qu'on aura choisi comme expert ne se prononce pas immédiatement, s'il demande à renouveler plusieurs fois l'épreuve à des jours plus ou moins éloignés, en prescrivant des exercices *ad hoc* à effectuer dans l'intervalle, ou au contraire, selon les circonstances, un repos complet à observer, afin de pouvoir mieux juger, à chaque examen, du développement de la voix et de son extension progressive, d'où il pourra arriver à déduire ce qu'on peut en espérer dans l'avenir.

Il faut savoir se soumettre à toutes ces exigences, qui peuvent avoir leur raison d'être.

Car, il ne faut pas s'y tromper, une voix native, c'est-à-dire sortant de la mue, est presque toujours très différente de ce qu'elle deviendra une fois cultivée, et il faut une très grande sagacité, jointe à beaucoup d'esprit d'observation, pour prévoir à peu près sûrement dans quel sens elle se modifiera par la suite, soit naturellement, soit sous l'influence de l'étude : les exemples sont très fréquents de ténors devenant, même après bien des années, barytons ou basses-tailles, et des surprises de même nature se présentent aussi chez les voix de femmes.

Mais ici nous anticipons; revenons à l'examen d'une voix inculte. Les principales qualités qu'il lui faut désirer sont un bon timbre et un certain degré

de souplesse naturelle. La force et le volume augmentent avec l'âge et l'étude; on arrive aisément, par des procédés connus de tous les professeurs, à accroître l'étendue et à gagner plusieurs notes, surtout à l'aigu; mais un mauvais timbre ne s'atténue guère, et on ne peut développer la souplesse que si l'organe possède déjà quelque élasticité naturelle. C'est donc sur ces points qu'on verra plus spécialement se porter l'attention du maître ès art du chant auquel on aura été soumettre la situation, qui ne se préoccupera que secondairement de telle ou telle belle note grave ou aiguë que l'élève sera, au contraire, porté à lui exhiber comme un joyau; mais il examinera encore d'autres choses, la structure générale, la capacité des poumons, la physionomie et la conformation de la bouche, qui ont une grande importance pour l'émission de la voix, car c'est dans la cavité buccale que se forme le timbre.

Il saura aussi tenir compte qu'une grande et puissante voix n'est pas indispensable, même pour le théâtre, contrairement à une idée assez généralement répandue, car on y voit tous les jours des voix moyennes comme intensité, mais joliment timbrées et distinguées, damer le pion à d'autres plus volumineuses et dépourvues de la séduction qu'exerce une bonne émission; il ne s'ensuit pas que le volume et la force soient à dédaigner, mais ce n'est pas là la chose principale, et c'est surtout par la qualité de son et par la bonne prononciation que la voix arrive à dominer l'orchestre et à porter jusque dans les recoins d'un vaste local. Ajoutons qu'un

amateur sachant bien manier sa voix peut être charmant et exquis dans les salons avec un volume très restreint, et que là encore le plus désirable, c'est la pureté jointe à la souplesse et à la clarté de l'articulation.

Quand enfin il sera bien avéré que toutes les conditions requises pour former un chanteur ou une cantatrice sont réunies, il s'agira de ne pas choisir un professeur à la légère, et de se mettre en mains sûres.

Pour cela encore, on pourra avoir recours aux avis éclairés du même grand professeur; car s'il est peu disposé à guider personnellement les premiers travaux des commençants, chose probable, il est assez vraisemblable aussi qu'il aura, parmi ses propres élèves ou dans son entourage, quelque jeune artiste élevé à bonne école qu'il pourra désigner comme digne de confiance, tout en conservant la direction générale et en surveillant de haut les études au moyen d'auditions largement espacées; et ce contrôle périodique sera en même temps le meilleur des stimulants, aussi bien pour l'élève que pour le professeur.

Si, pour quelque raison, on ne parvient pas à obtenir cette haute direction, il faudra, à plus forte raison, s'entourer de mille précautions et de conseils éclairés pour ne s'adresser, et à bon escient, qu'à un professeur très prudent et précautionneux, car dans aucune espèce d'étude, musicale ou autre, le choix d'un professeur élémentaire n'a une importance pareille, ni même approchante. Il est facile de le comprendre

si l'on songe que sa mission ne consiste pas tant, dans les débuts, à vous apprendre à chanter, qu'à façonner, à assouplir et quelquefois même transformer l'instrument que la nature vous a livré à l'état brut, et cela au moyen de quelques exercices simples, toujours très simples, n'entraînant jamais aucune fatigue.

Si la moindre fatigue douloureuse se manifeste, c'est que le professeur est mauvais, ou qu'il ne vous convient pas, ce qui peut arriver et revient au même. Si, au bout de deux ou trois mois, votre voix ne s'est pas modifiée en quelque chose, dans le sens de l'amélioration, c'est encore que vous avez un professeur mal choisi, car les premiers progrès doivent être assez rapides. Dans un cas comme dans l'autre, il vaut mieux en changer, et le plus tôt possible encore, car l'influence pernicieuse d'un professeur qui conduit mal cette première partie des études peut aller jusqu'à la perte totale de la voix, ce qui est irrémédiable.

Ce qui augmente encore la difficulté dans cette grave question du choix d'un professeur élémentaire, c'est qu'actuellement, je ne sais pourquoi, tout le monde se dit professeur de chant, et les annuaires en fourmillent. D'abord, tous les accompagnateurs qui appartiennent à un cours de chant croient de bonne foi, par ce fait seul, avoir les capacités voulues; nul doute qu'ils pourront y parvenir, mais il leur manque au moins l'expérience personnelle Je connais des violonistes, des pianistes, qui n'ont jamais eu la moindre voix et n'ont jamais essayé de

chanter, qui s'intitulent hardiment professeurs de chant; d'autres se figurent qu'il suffit d'avoir un nom italien ou d'italianiser le sien. On voit par là avec quelle sage circonspection il convient de procéder avant de confier un organe aussi délicat et fragile qu'un larynx fraîchement formé, à un professeur qui peut, par des exercices mal appropriés, le détériorer à tout jamais. On a dit quelquefois qu'un professeur femme convient mieux aux femmes, et un homme aux hommes : cela ne me paraît aucunement justifié, et beaucoup d'exemples me démontrent que c'est chose absolument indifférente, au moins quant à présent; plus tard, nous verrons. Ce qui importe essentiellement pour l'instant, et quel que soit le sexe de l'élève, c'est d'avoir affaire à un maître qui ait déjà fait ses preuves, en formant de bons chanteurs, et qui ait lui-même chanté avec talent. Qu'il ait perdu ou conservé sa voix, peu importe en l'occurrence, car il n'aura que rarement à prêcher d'exemple, et il lui restera toujours assez de voix pour se faire comprendre. Toutefois, s'il l'a conservée, cela ne pourra être qu'une bonne note, et prouver qu'il a su, au moins, bien se diriger lui-même.

Le premier soin du professeur, dans les premières leçons, doit être de *classer* la voix, c'est-à-dire de déterminer, au moins provisoirement, en vue de quel genre de voix il est opportun de s'exercer. C'est déjà là une chose très difficile, puisqu'il est rare qu'à l'état natif une voix se présente tout à fait franche, et les avis peuvent très souvent différer : là où un professeur verra un baryton, un autre trouvera l'étoffe

d'un ténor. Deux choses seules peuvent guider : l'étendue et le timbre. L'étendue étant essentiellement modifiable par l'étude, certains professeurs se basent uniquement sur le timbre ; pourtant faut-il encore que ces deux facteurs ne soient pas en contradiction trop flagrante, d'où des hésitations et des tergiversations parfois très justifiées, même inévitables, si on se trouve en présence d'un organe qui se modifie par lui-même, ce qui arrive souvent, comme nous l'avons déjà dit.

Nous n'entendons pas ici empiéter sur les fonctions du professeur, ce qui serait assez illogique après avoir déclaré son intervention indispensable ; et d'ailleurs, on n'a jamais songé à donner des leçons de chant par correspondance. Nous nous bornerons à indiquer un procédé d'expectative que tous ne connaissent pas, et qui peut être employé utilement lorsqu'une voix douteuse ne se laisse pas facilement classer : c'est de la considérer momentanément, et jusqu'à nouvel ordre, comme une voix moyenne, baryton chez l'homme, mezzo-soprano chez la femme, et de faire porter les exercices uniquement sur les notes du médium, lesquelles sont communes à toutes les voix ; en essayant ensuite de temps à autre, avec de grands ménagements, une note de plus, tantôt au grave, tantôt à l'aigu, on se rendra compte de la direction vers laquelle la *tessiture* manifeste une tendance à s'étendre le plus naturellement, et ce sera une indication.

Un grand nombre de méthodes modernes débutent par enseigner à l'élève... l'anatomie du larynx.

Cela leur donne un air très savant et porte à croire que l'auteur a pris la peine de disséquer des gosiers; mais cela me fait l'effet d'être une connaissance absolument inutile pour l'élève. Il ne chantera ni mieux ni moins bien parce qu'il saura que la voix est due à la vibration sonore des cordes vocales, constituées par les muscles thyro-aryténoïdiens. Quand on lui aura appris que dans la voix de poitrine les couches fibreuses et muqueuses de la corde vocale vibrent toutes deux, pendant que le larynx et le pharynx se contractent et que la glotte se serre, tandis que, dans la voix de tête, le larynx est relâché, la glotte entr'ouverte, le pharynx détendu, et que la muqueuse de la corde vocale est seule vibrante, devra-t-il, pour donner une note de tête ou de poitrine, s'attacher à produire sur sa gorge ces actions spéciales? Et quand il saura par la physiologie que les fosses nasales, les cellules ethmoïdales, les sinus maxillaires, frontaux et sphénoïdaux, sont en communication avec sa bouche et contribuent puissamment à former le timbre de sa voix, saura-t-il mieux modifier ce timbre? Non, assurément. Aussi, selon ma conviction intime, toutes ces connaissances ne l'aideraient même en rien à comprendre les leçons d'un bon professeur, ni à pratiquer à son exemple une bonne respiration, une bonne émission de la voix et une bonne prononciation.

C'est comme si l'on prétendait apprendre à marcher aux soldats avec des commandements dans le genre de ceux-ci :

« Contractez votre biceps fémoral! »

« Relâchez le triceps! »

« Détendez les adducteurs!!! »

Ils comprennent bien mieux :

« *Une, deusse; une, deusse,* » surtout si le caporal veut bien joindre l'exemple à la parole.

Ceci fait penser à la scène de M. Jourdain avec son maître de philosophie :

« Le maitre de philosophie. — « La voix[1] A se « forme en ouvrant fort la bouche : A.

« M. Jourdain. — A, A. Oui.

« Le maître de philosophie. — La voix E se forme « en rapprochant la mâchoire d'en bas de celle d'en « haut : A, E.

« M. Jourdain. — A, E; A, E. Ma foi, oui! Ah! « que cela est beau!

« Le maître de philosophie. — Et la voix I, en « rapprochant encore les mâchoires l'une de l'au« tre, et écartant les deux coins de la bouche vers « les oreilles : A, E, I.

« M. Jourdain. — A, E, I, I, I. Cela est vrai. « Vive la science!

« Le maître de philosophie. — La voix O se « forme en rouvrant les mâchoires, et rapprochant « les lèvres par les deux coins, le haut et le bas : O.

« M. Jourdain. — O, O. Il n'y a rien de plus « juste : A, E, I, O.

« Cela est admirable! I, O, I, O.

« Le maître de philosophie. — L'ouverture de la « bouche fait justement comme un petit rond qui

1. *Voix,* pour « voyelle ».

« représente un O... Je vous expliquerai à fond toutes « ces curiosités[1]... »

Le voilà bien avancé. Saura-t-il mieux parler ensuite?

Qu'une telle étude de la physiologie de la voix soit opportune pour le professeur, c'est même discutable; peut-être (?) pourrait-elle tout au plus l'éclairer dans le choix des exercices de pure gymnastique vocale qui peuvent convenir à tel ou tel élève, mais cela à la condition expresse qu'elle soit complète, et non superficielle, ce qui a presque toujours lieu: pour la faire complète, il faudrait l'étendre sur tout l'ensemble de l'appareil respiratoire, depuis les poumons et les muscles de la poitrine jusqu'aux fosses nasales et au nez, qui jouent un rôle important dans la formation du timbre; ce qui conduirait inévitablement, pour arriver à comprendre, physiologiquement parlant, le fonctionnement de tous ces organes, intimement reliés qu'ils sont avec tous les autres, à étudier l'anatomie générale. Si cette utilité était réellement démontrée, le meilleur professeur de chant serait le médecin, le laryngologiste, ce qui ne soutient pas l'examen. Il n'y a rien de pire que les demi-savants, ni rien de plus prétentieux. Les vieux professeurs de la grande époque italienne du *bel canto*, qui, il faut bien le reconnaître, pourraient joliment nous en remontrer dans l'art de former et d'assouplir les voix, ne se targuaient point de ces connaissances superflues : ils procédaient empiri-

1. Molière, *le Bourgeois gentilhomme*, acte II, scène VI.

quement, dira-t-on ; c'est possible ; mais ce qui est certain, c'est qu'ils obtenaient des résultats que nous n'obtenons plus.

Il est vrai de dire aussi qu'actuellement ce qu'on demande aux chanteurs n'est plus ce qu'on leur demandait alors. Dans ce temps, l'idéal du chant, c'était une virtuosité quasi instrumentale, une agilité inouïe, comparable à celle de la flûte, des trilles, des roulades, des gammes chromatiques, des arpèges, des ornements de tous genres, des *gorgheggi*[1], que les habiles chanteurs ne se faisaient pas faute d'introduire dans le texte du compositeur, même dans les situations les plus dramatiques, jusqu'au point de le défigurer et de le rendre entièrement méconnaissable, dans le but unique et parfaitement avoué de mettre en relief leur prodigieuse habileté et de faire valoir leurs plus belles notes ; certains avaient des traits favoris, des cadences ou des finales qu'ils adaptaient invariablement à tous leurs rôles ; c'était le règne du chant pour le chant, et la musique n'était qu'un prétexte à la voltige vocale et aux gazouillements les plus élégants d'ailleurs, il faut le reconnaître. Les compositeurs s'y prêtaient avec une insouciance complète, et admettaient parfaitement cette collaboration du chanteur, pourvu qu'elle attirât indirectement le succès et les bravos sur l'œuvre ; certains opéras de cette époque le démontrent clairement ; on ne peut guère y voir que des *canevas* destinés à disparaître sous des

1. *Gorgheggiare* se dit en italien pour *fredonner, gazouiller* à la façon des oiseaux.

fioritures sans nombre, dénaturant complètement la pensée première de l'auteur.

C'est à ce point que Manuel Garcia[1], l'un des derniers représentants de cette école, intitule cyniquement : *des Changements*, un des chapitres de sa méthode, dans lequel on peut lire des choses comme celles-ci : « Les auteurs, en traçant leur idée, comp-« taient sur l'accent et les accessoires que le talent « du chanteur saurait y ajouter... Il est différents « genres de morceaux qui, en raison de leur nature, « sont confiés à l'inspiration libre et savante de « l'exécutant... »

En ce beau temps du *bel canto* italien, où la mission du chanteur était bien différente de la conception actuelle, étudier un rôle consistait à l'ajuster à sa taille, en refaisant presque entièrement la partie de chant de façon à mettre en relief la haute virtuosité de l'interprète.

Le sentiment ne venait qu'en seconde ligne : un artiste était réputé avoir du cœur quand il faisait un point d'orgue suffisamment prolongé sur l'avant-dernière note d'une phrase.

Peu importe, tout cela. Ce qui est certain, c'est que, pour parvenir à ce degré prodigieux d'agilité, qui était alors le comble de l'art du chanteur, les Italiens possédaient des méthodes admirables et savaient travailler patiemment pendant de longues années, sans se casser la voix et sans la fatiguer.

L'art moderne a de tout autres exigences. Il ré-

1. Manuel Garcia, *Traité complet de l'art du chant*.

clame infiniment moins de virtuosité, et, en revanche, il exige un respect de la note écrite, une intelligence artistique, une concordance de sentiment entre le texte poétique et l'accent musical, une intensité expressive et émotive dont les *beaux chanteurs* de la belle époque italienne faisaient le cadet de leurs soucis. Nous cherchons plus à émouvoir et intéresser qu'à émerveiller. Chez eux, c'était le contraire.

Il y a encore autre chose à considérer. On ne chante pas de la même manière dans tous les pays, et on ne le pourrait pas. La façon de chanter est intimement liée au génie des langues. C'est ainsi que l'art de la vocalisation, qui a atteint son plus haut degré chez les Italiens, dont la langue riche en voyelles, en syllabes longues et brèves, en accents rythmés, est déjà presque une musique, n'aurait pu se développer chez l'Allemand, qui chante presque constamment sur des consonnes. Ces deux langues, si opposées par leur origine et par leur sonorité, ne pouvaient engendrer que deux écoles de chant diamétralement opposées, l'une énergique et gutturale, l'autre souple et élégante ; les chanteurs français, de race latine, se rapprochent plus de leurs confrères italiens, qu'ils se sont longtemps efforcés d'imiter, y parvenant parfois ; aussi sont-ils volontiers portés à croire que les Allemands ne savent pas chanter, simplement parce qu'ils chantent autrement qu'eux. C'est tout aussi naïf que s'ils croyaient qu'ils ne savent pas parler, parce qu'ils ne parlent pas français. Un lied allemand devient aussi ridicule si on le

chante dans le style italien, que le serait une cavatine de Donizetti traduite en allemand. A chaque idiome sa musique et son interprétation nationale. C'est pour cela qu'une œuvre traduite perd la moitié de sa saveur et de sa poésie; d'homogène qu'elle était, elle devient hétéroclite, et l'interprète, quel que soit son talent, surtout même s'il a beaucoup de talent et de tact, se trouve désorienté et reste comme hésitant entre l'esprit du texte littéraire et le style musical, qui ne sont pas d'accord entre eux.

Ceci explique parfaitement pourquoi l'art du chant, essentiellement variable selon les divers langages auxquels il est associé, ne peut être enseigné de la même manière dans tous les pays, ce qui serait une offense au bon sens, puisque les résultats à obtenir ne sont pas les mêmes ; il est tout naturel que les professeurs français, anglais, allemands, italiens... emploient des procédés différents, ayant à atteindre des buts dissemblables ; cela se comprend fort bien. Mais ce qui devient étrange, et ce que je ne me charge pas d'expliquer, c'est le manque absolu d'unité dans l'enseignement du chant, et la prodigieuse diversité des méthodes préconisées à cet effet, qu'on rencontre à tous les pas, sans franchir les limites du territoire d'une nationalité déterminée, quelle qu'elle soit. Prenons la France. Il semble, n'est-ce pas, qu'il n'y a et qu'il ne peut y avoir qu'une seule et unique vraie façon de chanter en bon français ; eh bien ! tandis que, depuis bien longtemps, toutes les méthodes de violon ou de piano, non seulement de France, mais du monde entier, se ressemblent de

point en point et paraissent avoir été minutieusement calquées les unes sur les autres, les divergences les plus extraordinaires continuent à exister à l'égard des principes fondamentaux de l'étude d'un art qui paraît si simple par lui-même, car, incontestablement, « le chant est aussi naturel à l'homme « que la parole[1]. »

Le plus curieux, c'est qu'il en est de même dans tous les pays, et que nulle part, malgré les efforts les plus louables, les professeurs de chant ne sont encore parvenus à s'entendre sur la meilleure manière d'apprendre à chanter ! Que « l'art du chant « n'emploie pas, jusqu'à présent, des termes techni- « ques d'une signification acceptée par tous » ; que « deux chanteurs, parlant, l'un après l'autre, de leurs « registres, médiums, passages, n'aient peut-être pas « parlé des mêmes particularités vocales[2] », c'est déjà chose regrettable, mais il peut n'y avoir là qu'une question de langage, de vocabulaire. Ce qui est à la fois plus grave et plus bizarre, c'est de constater des divergences complètes sur les procédés mêmes de l'enseignement et sur leurs applications. Autant de professeurs, autant de méthodes, souvent diamétralement opposées ; c'est vraiment à n'y rien comprendre. Et le plus fort, c'est qu'il n'est pas un seul de ces professeurs, j'entends ici des grands professeurs, de ceux qui font école et ont qualité pour écrire des méthodes, il n'en est pas un seul, dis-je, qui n'ait produit des élèves remarquables, lesquels,

1. A. Lavignac, *la Musique et les Musiciens.*
2. Dr Castex, *les Maladies de la voix.*

à leur tour, imaginent de nouveaux procédés et en obtiennent de bons résultats !

Je trouve à ce sujet une amusante boutade dans les *Aphorismes* de Rubinstein :

« Le médecin et le professeur de chant se ressem-
« blent en bien des points : le médecin peut guérir
« ou tuer, il peut établir un faux diagnostic ; il invente
« volontiers de nouveaux remèdes, et trouve toujours
« que le docteur qui l'a précédé a mal compris le cas.

« Le professeur de chant peut poser une voix ou
« la fausser ; il peut prendre une voix d'alto pour une
« voix de soprano, et le contraire aussi ; il invente
« volontiers de nouvelles méthodes d'enseignement
« et trouve aussi toujours que le professeur qui l'a
« précédé a mal dirigé l'élève.

« Le public se comporte de la même manière avec
« ces deux spécialistes. Il a confiance dans les char-
« latans. Chacun recommande aussi volontiers son
« médecin ou son professeur de chant, et, en fin de
« compte, c'est encore la nature qui est le meilleur
« médecin et le meilleur professeur de chant[1]. »

C'est, ma foi, aussi bien pensé que spirituellement écrit.

Est-ce à dire que le chant est chose tellement naturelle que toutes les méthodes sont bonnes, ou toutes inutiles ? On serait presque tenté de le croire. De fait, certains professeurs s'en passent complètement, et inventent des exercices appropriés à la nature particulière de chacun de leurs élèves, visant

1. A. Rubinstein, *loco cit.*

les qualités à développer et les défauts à déraciner au fur et à mesure que le besoin s'en fait sentir. Ils pourraient bien être dans le vrai. Aussi, après avoir soigneusement relu une trentaine de méthodes célèbres que je connaissais déjà à fond, ne m'aviserai-je pas d'affirmer ici une préférence pour l'une ou l'autre. Je m'en tiendrai aux conseils de l'expérience et du bon sens, et quelle que soit la méthode que mon lecteur ait en mains, il n'y trouvera rien qui puisse me contredire.

Dans l'étude du chant, tout comme dans les études instrumentales qui font l'objet du précédent chapitre, il y a lieu de faire deux parts distinctes, l'une du mécanisme, qui ici s'appelle *vocalisation*, et l'autre de l'*art du chant* proprement dit, comprenant le style, le phraser, l'intelligente répartition des respirations, etc.

C'est toujours par la vocalisation qu'il convient de commencer. Vocaliser, c'est chanter sur *a*, *e*, *i*, *o*, *u*, *ou*, *eu*, c'est-à-dire sur des voyelles ou des diphtongues, sans s'aider des consonnes.

En général, on ne vocalise que sur *a*, ce qui est un tort ; il faut s'exercer successivement sur toutes les voyelles qui appartiennent à la langue dans laquelle on chante, ainsi que sur leurs diverses modifications, *a*, *à*, *â*; *e*, *é*, *è*, *ê*,... lesquelles sont plus ou moins favorables à l'émission des sons, les unes au grave, les autres à l'aigu.

L'étude de la vocalisation comprend des exercices d'assouplissement de tout genre, depuis les simples

sons filés jusqu'à « l'*asservissement* » complet de la voix, selon la jolie expression de Faure [1], en passant par les gammes, les arpèges, les dessins chromatiques, les traits et roulades qui en dérivent, l'appogiature, le trille ; elle comprend aussi la pose et l'émission de la voix, sa tenue, l'union des registres, le passage de l'un à l'autre (le passage du registre de poitrine à celui de tête, qu'on appelle souvent simplement *le passage*, est une des plus grandes difficultés de l'art du chant), la pureté du timbre et la sûreté de l'intonation, etc. C'est l'étude de la voix considérée comme instrument.

Pour toute cette partie de la technique vocale, il va de soi qu'on ne saurait s'inspirer mieux que des idées et des procédés, sinon des méthodes mêmes, qui sont en honneur dans tous les pays, de l'ancienne école italienne, qui en avait poussé l'étude jusqu'à l'extrême perfection. Je crois intéressant d'emprunter quelques paragraphes à un ouvrage déjà cité précédemment, qui, bien qu'écrit par un Espagnol, fils d'Espagnol [2], fait justement autorité en matière de chant italien :

« Il ne suffit pas de prendre à la hâte quelques « notions de la musique ; les artistes ne s'improvi« sent pas ; ils se forment de longue main ; il faut « que leur talent soit développé de bonne heure, et « par une éducation soignée et par des études spé« ciales.

« L'éducation spéciale de chanteur se compose de

1. J. Faure, *loco cit.*
2. Manuel Garcia, *loco cit*

« l'étude du solfège, de celle d'un instrument, et « *enfin* de celle du chant et de l'harmonie. »

Il ne dit pas *quel* instrument; mais il ne pouvait guère avoir en vue que le piano, la harpe ou la guitare, instruments d'accompagnement. Observer aussi qu'il fait passer cette étude d'*un instrument* avant celle du chant lui-même, et qu'il exige des connaissances en harmonie. Les chanteurs de ce temps étaient relativement beaucoup plus musiciens que ceux d'aujourd'hui, qui pourtant, en raison de l'évolution musicale et du style des œuvres qu'ils ont à interpréter, auraient besoin de l'être plus qu'eux.

« Les voix à l'état naturel sont presque toujours « rudes, inégales, mal assurées, chevrotantes même, « enfin lourdes et peu étendues; l'étude, mais une « étude éclairée et opiniâtre, peut seule fixer l'intonation, épurer les timbres, perfectionner l'intensité et l'élasticité du son. Par l'étude, on nivelle « les aspérités, les incohérences des registres, et, en « réunissant ceux-ci l'un à l'autre, on étend les « dimensions de la voix. L'étude nous fera conquérir l'agilité, qualité généralement trop négligée. « Il faut soumettre à des exercices sévères non seulement les organes rebelles, mais ceux aussi qui, « entraînés par une facilité dangereuse, ne peuvent « maîtriser leurs mouvements. » Ceci mérite une attention particulière, car « cette souplesse apparente s'allie au défaut de netteté, de tenue, d'aplomb et de largeur, c'est-à-dire à l'absence de « tous les éléments de l'accent et du style. »

Tout ceci est admirablement pensé et dit, c'est un

programme complet des études de vocalisation, il n'y a pas un mot à y ajouter ni à y retrancher. C'est bien ainsi qu'il faut conduire le travail du mécanisme vocal pour l'amener à cet état de souplesse qui lui permet d'aborder les difficultés de tout genre et de se prêter à l'expression de tous les sentiments.

Nous ne nous appesantirons point sur les questions de classification et de nomenclature des voix, sur lesquelles tous les professeurs ne sont pas absolument d'accord, ce qui pourrait bien n'être, à vrai dire, qu'une simple affaire de mots; non plus que sur la délimitation exacte des registres dans chaque voix, laquelle varie selon les individus, et ne peut être déterminée avec précision que par un professeur habile, après un examen approfondi et souvent renouvelé de l'organe de chaque élève.

Tous ces exercices de vocalisation, de même que ceux dont nous allons parler, ne doivent jamais absorber plus de deux heures de la journée, divisée par demi-heures ou quarts d'heure, qu'on pourra encore fractionner en y intercalant des repos, si la fatigue faisait apparition.

Quand l'élève est arrivé à assouplir sa voix assez complètement pour pouvoir vaincre en se jouant la plupart des difficultés matérielles d'exécution, une autre période s'ouvre où il s'agit de se former un style, ou, pour mieux dire, d'étudier les différents styles.

« Chanter, dit excellemment Kastner[1], ce n'est pas

1. Kastner, *loco cit.*

« seulement former avec la voix différentes intona-
« tions au hasard ou conformément à l'instinct que
« nous avons pour cet objet, c'est aussi faire enten-
« dre, suivant les règles de l'art, des sons variés
« destinés à exprimer les passions et les sentiments
« de l'âme ».

Voilà, en effet, le véritable but, et l'étude longue et compliquée de la vocalisation n'a d'autre raison d'être que de préparer l'organe à l'expression de la pensée, afin de pouvoir l'y employer, dans toute son étendue et avec la plénitude de ses moyens, aussi facilement et aussi librement qu'on fait usage de la voix parlée.

Dans cette nouvelle étude d'un ordre plus élevé, la supériorité de l'école italienne disparaît totalement, et les efforts doivent surtout se porter sur ce qui est de la belle diction dans la langue en laquelle on chante. La netteté de l'articulation et de la prononciation est, dans le chant, de la plus grande importance. Si la voix n'avait pas, sur les instruments, cette suprématie de joindre la parole à la musique, elle serait surpassée par un grand nombre d'eux, soit pour l'étendue, soit pour l'agilité, soit même pour la richesse du timbre Ce qui la rend incomparable et la place au-dessus des admirables engins sonores qu'a su inventer l'ingéniosité des luthiers, c'est justement cette faculté inimitable d'expliquer et préciser par des mots le sentiment qu'elle exprime, et qu'elle exprime avec une intensité expressive à laquelle ne saurait atteindre, seul, le langage parlé. Elle place la légende sous le dessin.

Or, si l'auditeur ne perçoit pas nettement les paroles, une grande partie de l'intérêt est perdue pour lui, et la voix n'est plus qu'un instrument comme les autres. « Un chanteur qui n'est pas com- « pris met son auditoire dans la gêne, et détruit « pour lui une grandepartie du plaisir musical en le « contraignant à des efforts perpétuels pour saisir « le sens des paroles[1]. »

Il importe donc de reprendre l'étude des voyelles, déjà ébauchée au cours du travail de vocalisation, mais maintenant au point de vue de la linguistique et de la déclamation, et d'y adjoindre celle des consonnes, qui acquièrent une très grande importance dans l'expression intense des sentiments violents ou pathétiques. Quelques leçons de bonne diction, qu'on demanderait à un bon comédien ou tragédien, ne seraient nullement déplacées, et contribueraient à faire saisir les « nuances infinies[2] » que peut revêtir l'accentuation de chaque voyelle en traversant le larynx, nuances au moyen desquelles le vrai chanteur doit savoir exprimer tour à tour la tendresse, la fatuité, la violence, l'indignation, l'indifférence, l'amour, la haine, la colère, l'hypocrisie, la franchise, la bonté, la joie, l'ironie, la foi, la magnanimité, la grâce, la candeur, le courage, le triomphe, la méditation, le chagrin,... enfin toute la gamme des passions humaines. La fonction des consonnes est plutôt de multiplier la force du sentiment ; plus elles sont articulées avec énergie, et plus les mots

1. Burja, *Mémoires de l'Académie des sciences de Berlin.*
2. Ch. de Brosses, *Traité de la formation mécanique des langues.*

portent sur l'impressionnabilité de l'auditeur. « La « consonne exprime la force du sentiment comme la « voyelle en exprime la nature. »

Ceux dont l'articulation syllabique manque de fermeté peuvent essayer d'un excellent moyen indiqué par Faure, qui consiste à s'exercer à chanter ou simplement à lire à haute voix, en gardant strictement *les dents serrées* et en s'efforçant néanmoins de prononcer nettement et de faire entendre de façon distincte toutes les syllabes ; « l'obstacle qu'on « y rencontre oblige les muscles des lèvres et de la « langue à des efforts qui développent leur vigueur « et leur agilité. »

Professeur et élève devront enfin s'attacher à combattre et à vaincre, ou au moins à atténuer tous les vices de prononciation ou d'émission, en tête desquels il faut placer le chevrotement, l'un des plus horribles, qui ne peut s'excuser que chez les vieux chanteurs exténués par l'âge, — Rossini disait qu'on devrait tuer les vieux chanteurs ; — il est à remarquer que cet affreux chevrotement ou tremblement perpétuel de la voix, que bien des chanteurs ou cantatrices encore jeunes, mais dépourvus de bon sens artistique, semblent prendre plaisir à cultiver comme un moyen d'expression (?), ne se rencontre guère qu'en France et un peu en Italie, d'où il était pourtant sévèrement proscrit à la belle époque ; qu'on n'en trouve guère d'exemples chez les chanteurs anglais, et qu'il n'y en a trace à aucun degré chez les Allemands, qui arrivent à exprimer l'émotion de façon plus musicale. Vient ensuite le gras-

seyement, défaut fréquent chez les Méridionaux, dont on parvient facilement à se débarrasser par quelques exercices de la langue connus de tout le monde; il y a aussi le zézaiement, le bégayement, ainsi que cette sonorité désagréable qu'on qualifie à tort *chanter du nez, parler du nez*; je dis à tort, car en vérité la voix, pour être pure et de belle qualité, doit s'échapper en partie par les fosses nasales, et, au contraire, elle contracte le timbre défectueux que nous qualifions improprement de nasillard lorsqu'elle n'y passe point, ce dont on peut se rendre compte en se tenant les narines pincées pendant que l'on parle ou chante. On devrait donc dire que le défaut est de *ne pas chanter du nez*. Ceci est une digression.

Il y a encore bien des choses à étudier : l'art de ménager sagement les respirations, de les distribuer selon les exigences du discours musical, de bien ponctuer et scander la phrase, de nuancer, d'accentuer les syllabes aussi bien au point de vue purement grammatical qu'en raison du degré d'importance expressive qu'elles comportent... Tout cela, et ce n'est pas encore tout, c'est ce qu'on a à apprendre avec un professeur de haut style, de diction et de déclamation lyrique, c'est-à-dire avec un véritable grand artiste.

Mais ce grand artiste n'a pas absolument besoin, pour enseigner ces choses, d'être lui-même un chanteur; tout homme de goût, possédant un sens esthétique pur et élevé, peut donner les conseils les plus profitables à un chanteur qui est dès lors en pleine

possession de ses moyens vocaux, dont l'organe est complètement assoupli, et qui, connaissant par le détail tous les procédés, saura les appliquer de lui-même pour obtenir les effets qu'on lui demande. Arrivé à ce degré, le chanteur peut encore trouver un excellent maître en un compositeur qui lui fera étudier ses œuvres, et sera mieux placé que qui que ce soit pour lui faire comprendre leur juste interprétation et le parti qu'on en peut tirer. Travailler ainsi successivement avec plusieurs compositeurs de valeur est même peut-être le meilleur des exercices d'assouplissement du style pendant cette période de perfectionnement final, celui qui ouvre les plus vastes horizons et fait le mieux saisir la fonction du chanteur dans l'art.

Un instrumentiste érudit, instruit en musique et en littérature, éclectique, ayant beaucoup lu et beaucoup entendu, un chef d'orchestre expérimenté, un maître de chapelle, peuvent aussi remplir ce même office et servir de guides précieux, tandis qu'ils n'eussent été que de médiocres professeurs, ou au moins très maladroits, lorsqu'il s'agissait de poser et développer la voix.

Puisque nous venons de parler de maîtres de chapelle, profitons-en pour dire qu'une excellente chose en ce qui concerne l'étude supérieure de l'art du chant, c'est de chanter fréquemment dans les églises et dans les temples. Le style sobre imposé par la dignité du lieu oblige le chanteur à n'employer que des effets simples et nobles, qui communiquent à l'ensemble de son art et de sa manière propre

une tenue et une ampleur dont il lui reste toujours quelque chose d'avantageux.

Résumons-nous. L'étude du chant, abstraction faite des études préliminaires infantiles dont nous avons démontré les avantages indéniables, gagne à être entreprise aussitôt que, la mue étant terminée, la voix se trouve formée, c'est-à-dire entre dix-sept et dix-huit ans chez les femmes, entre dix-huit et vingt ans chez les hommes. Plus tôt serait dangereux, le manque de consistance des cordes vocales les exposerait à être forcées ou faussées, surtout dans le grave, ce qui amènerait par suite la perte des sons aigus et de tout le registre de tête pour les femmes.

Mais on peut commencer plus tard, si toutefois l'organe n'a pas été surmené par des extravagances, et s'il a conservé sa souplesse. Trente ou trente-cinq ans pour les hommes, vingt-six à trente ans pour les femmes, peuvent être considérés comme limites extrêmes.

Il faut toujours débuter par le solfège, et, aussitôt qu'on est un peu musicien, assouplir la voix par l'étude de la vocalisation. Intercurremment, acquérir la pratique du piano.

Le chant proprement dit, avec adjonction des paroles, ne doit venir qu'ensuite.

Le temps d'étude, pour chaque jour, doit toujours être fort restreint : trois ou quatre demi-heures, sagement réparties dans le cours de la journée, et espacées de façon à éviter toute fatigue, sont ce qu'il

y a de mieux. Travailler davantage serait une aberration. Si, avec cette petite somme de travail, les progrès n'avancent pas, ce n'est pas en l'augmentant qu'on obtiendra mieux; il faut chercher le défaut ailleurs : et s'il ne consiste pas en quelque défectuosité de conformation ou d'organisation, insuffisance de l'organe ou manque d'aptitudes musicales, on ne peut l'attribuer qu'à une mauvaise manière de travailler ou à un mauvais choix des exercices.

Ajoutons qu'il est très bien compris d'agrémenter et varier les études de solfège par le déchiffrage de mélodies avec paroles, en les choisissant très simples d'abord, tels des chants populaires. En pratiquant cet exercice, si précieux pour le chanteur, de la lecture à première vue, il faut procéder comme nous l'avons dit pour l'instrumentiste : d'abord parcourir des yeux l'ensemble des paroles, pour en pressentir le caractère et le sentiment; parcourir de même le contour mélodique, afin de n'être pas surpris par les modulations, les changements de mesure, ou des difficultés quelconques; puis, une fois parti, aller toujours de l'avant, bien en mesure, sans chercher à rectifier les erreurs commises, et en ayant le souci des nuances tout comme s'il s'agissait d'un morceau appris. Lorsque le chanteur est doublé d'un harmoniste, fait d'une extrême rareté, hélas ! en même temps que la ligne de chant, il lit les lignes de l'accompagnement, surtout la basse, et par ce moyen le déchiffrage lui devient incomparablement plus aisé Mais, par une aberration qui ne fait pas l'éloge de son intelligence artistique, l'élève chanteur français

ne comprend presque jamais l'utilité qu'il y aurait pour lui à être un excellent musicien instruit ; il semble même se faire gloire de son ignorance et s'y complaire. Pour lui, le chant et la musique sont deux choses absolument distinctes ; le chant lui apparaît comme un art noble, auprès duquel la musique ne serait qu'une sorte d'art inférieur et méprisable.

Où ont pu prendre naissance des idées aussi saugrenues, je l'ignore, mais il est certain qu'elles sont bien invétérées, et qu'elles entravent ridiculement les études des jeunes chanteurs. Combien de fois entendons-nous au Conservatoire, en plein comité d'examen, des raisonnements absurdes de ce genre : « Je ne suis pas venu ici pour apprendre la musique, « je suis venu ici pour apprendre le chant [1] !!! » Que penseraient les chanteurs d'un comédien qui s'entêterait à ne pas vouloir apprendre à lire, et qui par cela même s'interdirait l'accès de toute étude littéraire? Ce ne serait guère plus stupide. Mais cela n'existe pas. C'est là un fait d'insouciance et de paresse spécial au chanteur, qui se croit le roi de la création dès qu'il possède une voix bien forte et bien bruyante.

Disons pourtant avec regret que cette fatuité de l'organe n'existe pas en Allemagne, où les chanteurs, infiniment mieux avisés, n'ont pas honte d'étudier la musique ; qu'elle est peu fréquente en Italie, en Angleterre, en Hollande et en Belgique, et qu'elle est surtout répandue en France, ce dont nous n'avons pas le droit d'être particulièrement fiers.

1. A. Lavignac, *les Gaietés du Conservatoire*.

J'ai été longtemps très lié avec un charmant ténor, possesseur d'une voix fortement timbrée et qui montait très haut. Cela, joint à la façon dont on écrit le ténor en clef de *sol* (c'est-à-dire une octave plus haut que le son réel produit), lui avait donné la conviction que dans un duo avec un soprano, c'était toujours lui qui avait la note la plus élevée ; il en faisait une question d'amour-propre, et s'étonnait que dans les partitions on mît toujours la portée du soprano au-dessus de celle du ténor. Personne n'osait le contredire, les uns pour ne pas lui causer de chagrin, les autres par crainte de le mît en fureur, car il était très irascible. Un jour pourtant, m'appuyant sur notre vieille intimité, je me risquai à essayer de lui démontrer son erreur. Il entra dans une violente colère, prétendit que je me moquais de lui, que je voulais lui *monter une scie,* qu'il n'avait de leçons à recevoir de personne !... Et nous sommes restés brouillés jusqu'à sa mort.

Nos étudiants chanteurs ne veulent pas se rendre compte que cette vanité ignorante les place, vis-à-vis de leurs confrères étrangers, dans un état de réelle infériorité, et qu'elle les condamne, en outre, à être perpétuellement sous la tutelle de quelqu'un, d'un accompagnateur, d'un répétiteur, d'un chef de chant de leur théâtre, tout cela parce que, incapables qu'ils sont de lire à eux seuls et de comprendre leurs rôles, il faut toujours qu'on les leur *serine* comme à des écoliers.

Ce n'est que plus tard, au cours de leur carrière, qu'ils s'aperçoivent de la gêne que leur cause ce

manque d'instruction primaire des choses de la musique, et alors, péniblement, clandestinement aussi, ils reprennent en sous-œuvre, et sans oser s'en vanter à qui que ce soit, l'étude que leur naïve forfanterie leur avait fait dédaigner au bon moment. Il n'en est pas un seul qui puisse me contredire.

Ce travail rétrospectif, et par cela même plus difficile, sera évité à tout jeune chanteur qui voudra bien se convaincre dès le début de ses études vocales, peu envahissantes par elles-mêmes, puisqu'elles ne doivent jamais excéder deux heures par jour, qu'il est aussi nécessaire pour lui que pour tout autre musicien d'étudier sérieusement les principes fondamentaux de l'art dont il veut se faire l'interprète ; il en a tout le temps.

L'art musical est ainsi constitué : il comprend des producteurs, qui sont les compositeurs, et des interprètes, qui sont les chanteurs et les instrumentistes

En cela il est semblable à l'art dramatique, ce qui a fait dire à Lamennais : « L'acteur est au poète « dramatique ce que l'exécutant est au compositeur. » Ces deux fonctions, sans lesquelles l'œuvre d'art ne pourrait être conçue et recevoir la vie, sont indispensables, se complètent l'une par l'autre et ont chacune leur beauté propre. De même que le compositeur ne saurait se passer d'interprète, le chanteur et l'instrumentiste n'auraient aucune raison d'être si l'auteur n'était pas là pour leur fournir matière à interprétation. Mais entre ces deux agents, pour qu'ils puissent se comprendre et unir leurs efforts, il est de toute nécessité qu'il existe un lien, et ce lien ne peut être

autre que la technique générale, celle qui englobe toutes les branches de la musique, et relie entre eux tous ses représentants.

C'est pourquoi les chanteurs n'ont certes pas à craindre de pousser aussi loin qu'ils le pourront leur instruction musicale. Ils n'en comprendront que mieux l'importance vraie de leur fonction, et sauront la remplir avec intelligence, sans être tenus d'avoir constamment recours à l'aide et aux lumières d'autrui.

S'ils pouvaient arriver à se convaincre, étant encore jeunes, de cette vérité que, par l'étude de la technique générale (solfège, théorie, harmonie), renforcée de celle du piano, *ils conquièrent leur indépendance et leur liberté artistique*, ils arriveraient à des résultats bien plus élevés et plus rapides, et notamment à un développement plus complet de leur personnalité.

Trop souvent les jeunes artistes produits par une même école semblent sortir du même moule ; ils ont la même émission, le même style, les mêmes qualités et les mêmes défauts ; cela tient à ce qu'ils ont eu les mêmes maîtres, les mêmes répétiteurs, les mêmes accompagnateurs, et que, dans l'impuissance où ils sont bien forcés *in petto* de se reconnaître, de diriger par eux-mêmes quelque chose de leur éducation de chanteurs, en lui communiquant une originalité individuelle, ils en sont réduits à subir d'une façon trop constante et trop exclusive l'influence de l'école. Plus instruits, ils pourraient être plus eux-mêmes, et par cela infiniment plus intéressants.

Les artistes qui se destinent au théâtre devront aborder, en plus de leurs études vocales et musicales, celles qui sont spéciales à l'art scénique : le maintien, les attitudes, la plastique théâtrale, la mimique : un empereur romain ne doit pas avoir les allures d'un valet de chambre; — un peu de tragédie en vue de l'opéra ou du drame lyrique, — un peu de comédie pour l'opéra-comique ou autres genres légers, — puis une autre chose d'importance considérable, l'étude du répertoire.

Ce nouvel ensemble d'études exige l'intervention de deux nouveaux professeurs; le premier, qui enseignera tout ce qui touche au maintien, aux gestes, devra avant tout être un homme ou une femme de *théâtre*, et posséder par lui-même l'habitude des planches; il n'est pas indispensable qu'il soit musicien : un bon comédien peut très bien faire l'affaire, s'il veut prendre la peine de se rendre compte des exigences un peu spéciales qu'entraîne la parole chantée et la lenteur relative de l'action mise en musique. Si les attitudes sont gauches, raides, si le mouvement manque d'élégance ou de souplesse, le mieux sera de suivre un cours de danse (il y a des « cours de danse et de maintien »), et pour les hommes, de fréquenter la « salle d'armes »; il n'y a rien de tel pour donner de la désinvolture, de l'aisance, pour apprendre à se camper et se mouvoir naturellement, sans prétention; mais cela ne saurait remplacer le professeur de maintien théâtral en ce qui concerne la mimique, la plastique et l'art de porter le costume.

Pour l'étude du répertoire, nous nous rangerions assez volontiers du côté de ceux qui pensent qu'il y a avantage à travailler avec un professeur non seulement de son sexe, mais autant que possible d'une voix analogue à la sienne propre, ayant tenu à la scène un emploi semblable à celui auquel on se destine, et ayant eu l'occasion de jouer les rôles mêmes dont on lui demande de transmettre la tradition. Ce ne peuvent être que de bonnes conditions; mais elles sont loin d'être indispensables, et il est certain que tout artiste ayant l'expérience du théâtre, qu'il soit chanteur, chef d'orchestre, répétiteur ou accompagnateur, peut parfaitement conduire et mener à bonne fin cette étude aussi utile qu'intéressante.

Il ne suffit pas, pour pouvoir dire qu'on sait un rôle, d'en avoir appris les airs importants et les points principaux; il faut avoir acquis la connaissance complète et l'intelligence du personnage, le savoir par cœur en entier, du commencement à la fin, y compris paroles, musique, gestes et attitudes, et être prêt à le jouer et chanter en scène après quelques répétitions d'ensemble; sinon le travail est incomplet, insuffisant, et sera à recommencer un jour.

C'est au cours de l'étude du répertoire que le jeune artiste lyrique commence à entrevoir la somme de fatigue que comporte la carrière, et comprend pourquoi ses premiers professeurs ont dû faire entrer en ligne de compte, lors de leur premier examen, en dehors des qualités purement vocales, sa conformation, sa santé générale, tout ce qui pouvait enfin faire

présager la force de résistance nécessaire pour l'*exploitation* de son organe.

Ce qui est fatigant, ce n'est pas d'apprendre à chanter, on l'a vu; ce n'est pas de chanter : c'est de chanter un ouvrage en entier dans le cours d'une soirée, avec de courts entr'actes qui constituent à peine des repos, employés qu'ils sont la plupart du temps à changer de costume : c'est d'avoir à recommencer le lendemain, avec le même ouvrage ou un autre, c'est d'avoir à dominer l'orchestre, l'orchestre moderne surtout; c'est d'avoir à répéter le matin de bonne heure; c'est d'avoir constamment à apprendre et s'assimiler de nouveaux rôles; c'est d'avoir à voyager comme on le fait dans les tournées artistiques, où la plupart du temps on voyage la nuit, pour répéter le matin au débotté, et jouer le soir; c'est de chanter dans les concerts, ce qui nécessite de nouvelles répétitions; c'est l'obligation de chanter dans les soirées, d'être toujours sur la brèche ou tout prêt à y monter; c'est de passer par les émotions les plus diverses; c'est d'être l'esclave de son engagement, de ne pouvoir choisir son jour et son heure, de ne pouvoir se reposer et se détendre qu'à l'aide d'un certificat médical; c'est d'avoir à jouer un rôle folâtre quand on a l'esprit en deuil; c'est d'être forcé de chanter qu'on en ait envie ou non, qu'on soit bien ou mal disposé; c'est la *carrière* enfin, que tous reconnaissent être des plus dures et des plus pénibles, autant que brillante et pleine de séductions extérieures. Il faut être bâti à chaux et à sable pour en supporter la fatigue, surtout pendant

les premières années, car on s'aguerrit à tout, à cela comme à autre chose.

Aussi ne peut-on s'empêcher de sourire de l'aberration de certains chanteurs amateurs, hommes et femmes du monde, non dénués de talent d'ailleurs, qui s'assimilent naïvement à des artistes de profession, et, parce qu'ils auront chanté un soir, dans un concert de bienfaisance, une scène ou un acte d'opéra, après s'être longuement préparés et dorlotés, acceptent des comparaisons à leur avantage. « Oh! vraiment, vicomtesse, vous avez été merveilleuse; jamais l'opéra ne nous a donné une Marguerite qui vous vienne à la cheville! » ou : « M. de X., étourdissant de verve, laisse bien loin derrière lui tous les artistes qui ont osé aborder le rôle de ... réputé si écrasant. » Il faudrait voir un peu ce que deviendrait M. de X. s'il avait à jouer et mimer ce rôle *si écrasant* dans son intégrité, en scène, avec l'orchestre et un public ordinaire, et ce que dirait la vicomtesse si on lui proposait de renouveler ce petit exercice quatre ou cinq fois par semaine, en y adjoignant... les quatre autres actes, ou en jouant chaque soir une œuvre différente.

Et quelle désillusion serait celle de ces prétentieux *dilettanti* de l'art du chant, s'il leur était donné de s'entendre tourner en ridicule, aussi bien par les gens de leur propre monde qu'ils considèrent comme leurs admirateurs passionnés, que par les véritables artistes! Et s'ils savaient à quel point ils sont odieux aux compositeurs, qu'ils accablent de leurs obsessions pour être accompagnés par eux

en public, pour en obtenir un autographe enthousiaste ou quelques mots de vaine flatterie, qui, tantôt par simple politesse, tantôt dans un sentiment de courtoise ironie, leur décochent des compliments... à double entente : « Chère Madame, vous chantez cela de façon inouïe!... Je n'ai jamais rien entendu de semblable!... »

Je ne dis nullement ceci pour dénigrer les talents d'amateur ou pour chercher à en amoindrir le moins du monde le mérite, car je suis, au contraire, d'avis qu'il en est des plus remarquables, et qu'il peut fort bien en exister qui égalent ou même surpassent, soit en virtuosité, soit par l'élévation du style, ceux d'artistes de profession.

Il y a des artistes et des amateurs de tout rang, et la qualification d' « artiste » ne comporte pas l'idée de supériorité, de même que celle d' « amateur » n'entraîne pas nécessairement l'idée d'études superficielles ou négligées; il y a malheureusement des artistes qui déshonorent ce titre, comme il y a des amateurs de haute intelligence qui possèdent le génie de l'interprétation et le sentiment le plus élevé. Ces grands amateurs, il faut les admirer, les applaudir et les encourager, car ils contribuent puissamment à élever le niveau artistique; mais il faut se garder d'établir un parallèle entre eux et les artistes militants, dont la vie entière est consacrée au culte de l'art, qui sentent leur responsabilité engagée, et ont à conquérir ou à maintenir par leur valeur propre la faveur d'un public en majeure partie composé d'indifférents.

L'amateur joue sur le velours, car il ne se présente jamais à son auditoire dans les mêmes conditions que l'artiste, tout en se complaisant à s'en faire l'illusion; du métier, il ne connaît que les roses, et ne se doute même pas de l'endurance, de la force de volonté et parfois du courage qu'exige la carrière théâtrale pour celui qui à chaque note, à chaque pas, à chaque geste, défend sa vie et sa réputation. Il ne s'agit pas ici pour lui d'une vaine question de gloriole mondaine et éphémère; un seul insuccès, surtout près du début, peut compromettre tout l'avenir. Et à quoi peut tenir un insuccès? A un moment d'inadvertance ou de distraction, à une mauvaise disposition, à une fatigue de la voix résultant du surmenage des répétitions, à mille causes qui n'infirment en rien la valeur de l'artiste.

Je n'ai pas à parler ici des déboires sans nombre qui entravent la carrière *triomphale* d'un chanteur : les jalousies, les cabales montées en vue de faire tomber un directeur et qui atteignent tout d'abord l'acteur; les rivalités, qui, de nobles qu'elles devraient être, deviennent basses et haineuses,... tout cela m'entraînerait en dehors du domaine artistique ; mais il n'en est pas moins vrai que le chanteur qui se lance dans le théâtre s'expose à toutes ces vilaines choses et doit en être averti.

S'il n'avait pour le soutenir l'amour de son art et le sentiment de sa dignité d'artiste, auxquels on peut ajouter plus prosaïquement l'appât de beaux appointements, sa vie, dont le gros public n'envisage

que le côté prestigieux, ne serait qu'un enfer déguisé en paradis.

A ces soucis de toute sorte, il faut qu'il joigne encore la préoccupation constante de l'entretien de sa voix, qui n'est pas pour lui un simple objet de luxe, tant s'en faut.

Quand on voit les soins quasi maternels dont le violoniste ou le violoncelliste entourent leur instrument, la toilette minutieuse qu'ils lui font jusque dans les plus petits coins, l'emmaillotant avec amour, emmitoufflant soigneusement son manche et ses cordes d'une douce et moelleuse étoffe de laine lorsqu'ils l'emmènent dans le monde; quand on voit un hautboïste ou un clarinettiste entretenir tous les organes de leur outil dans un état de méticuleuse propreté, entourer leurs anches de précautions et de sollicitude, on se demande de quels soins n'est pas digne l'instrument divin et vivant, plus parfait que tous, mais aussi plus susceptible, le seul qu'on ne puisse remplacer chez aucun marchand si on a eu le malheur de le laisser s'avarier.

Tous les chanteurs comprennent l'utilité de ces soins, dans lesquels le public ignorant croit souvent, à tort, voir une exagération ou une pratique de sybaritisme ; mais tous ne savent pas les appliquer judicieusement, et pèchent tantôt par un excès de précautions, tantôt par imprudence. Trop se dorloter est, dans son genre, une maladresse, car on rend par cela l'organisme plus sensible encore aux intempéries, aux moindres variations de température,

dont nul ne peut se garer complètement, et qui deviennent alors d'autant plus redoutables; braver le froid, le vent et l'humidité, ne peut convenir qu'à des voix d'une robustesse et d'une rusticité excessivement rares, et encore cela finit-il souvent par leur jouer un mauvais tour.

Il faut que chacun sache étudier son propre organe, se rendre compte du degré de résistance ou de susceptibilité qu'il présente à l'action perturbatrice des agents extérieurs, et adopte ainsi en connaissance de cause les mesures préservatrices d'hygiène qui lui sont personnellement favorables, sans s'inquiéter de savoir si elles conviendraient à son voisin, ni de les lui conseiller à son tour, car il n'existe pas deux voix identiquement semblables ni qu'il faille traiter exactement d la même façon; ce dont il faut bien se pénétrer. Ajoutons que souvent l'imagination entre en jeu. Ce n'est donc pas parce qu'un chanteur habile viendra vous dire : « Moi, voilà ce que je fais, » que vous devrez croire bien faire en agissant de même et le prenant pour modèle; ce qui est excellent pour l'un peut être très mal compris pour un autre, et inversement; chacun doit employer à cet effet les moyens spécialement appropriés à sa nature, et seulement ceux-là. D'où la nécessité pour le chanteur de se connaître lui-même comme l'instrumentiste connaît son instrument, puisqu'il est lui-même son instrument, ou que, pour mieux dire, il porte son instrument en lui.

Ce chapitre sur le chant ne serait donc pas com-

plet si nous négligions de parler quelque peu de l'hygiène vocale.

Nous emprunterons d'abord à un ouvrage spécial[1] quelques lignes dont les premières viennent corroborer certaines idées exposées au début de cette étude : « L'éducation de la voix ne doit pas être « écourtée. Des études prolongées assurent une lon- « gue carrière, et si l'on voit finir jeunes des voix « auxquelles un long avenir semblait promis, c'est « souvent parce que la période des études prépara- « toires a été écourtée, dans la hâte d'utiliser au « plus tôt un organe plein de promesses. C'est qu'il « n'a pas été assez entraîné. Qu'on se rappelle les « bons exemples : Caffarelli, élève de Porpora, et « Rubini, travaillant six ou sept ans avant de se pro- « duire en public. » On pourrait en citer bien d'autres, presque tous les grands artistes ayant fourni une longue carrière, et parmi les contemporains, Mme Miolan-Carvalho, Mme Viardot, Mme Malibran,.. Duprez, Faure, etc. « La voix doit être entraînée « dès l'enfance, longtemps avant la mue. Elle ne « diffère pas en cela des autres gymnastiques. Un « artiste qui entre tard dans la carrière la fournira « bonne parfois, mais courte presque toujours. Que « l'enfant travaille les divers jeux de sa voix chan- « tée, et, sitôt sa mue terminée, il la retrouvera « bien exercée dans le nouveau clavier qui lui est « échu[2]. »

Tous les exercices physiques rationnels de nature

1. Dr A. Castex, *Hygiène de la voix parlée et chantée.*
2. Dr Castex, *loco cit.*

à entretenir la santé générale sont bons pour le chanteur pendant la période des études, comme aussi par la suite, surtout ceux qui ont pour effet le développement des muscles de la poitrine : l'équitation, l'escrime, les haltères, la natation (si la réaction se fait bien), le canotage,... sont des sports très favorables, à la condition d'en user prudemment, et de ne pas s'exposer à un refroidissement. Toutefois, on doit s'en abstenir complètement le jour où l'on a à chanter, soit au théâtre, soit au concert; ce jour-là, un repos relatif est de rigueur; Faure recommande même d'« éviter les longs trajets à pied, en voiture ou en chemin « de fer », à cause de la trépidation, et part de là pour conseiller au chanteur de choisir son logement à proximité du théâtre.

Les principales précautions à prendre, en dehors des exercices violents et inopportuns, sont : s'abstenir *totalement* de chanter, soit en public, soit même pour s'exercer, pendant la durée d'un rhume, d'un mal de gorge, ou même d'un simple enrouement, si l'on a le larynx susceptible, et pour les femmes, à la moindre indisposition; ne pas abuser de la voix et la surmener, soit en chantant inutilement, soit en la forçant à produire des sons en dehors de son étendue normale, surtout à l'aigu; éviter les rires violents, à gorge déployée, la parole trop haute et les discours prolongés, comme aussi la vocifération et les cris fatigants ; ne pas travailler le piano juste avant de chanter; en ce qui concerne l'habillement, ne jamais comprimer ni le cou, ni la taille, ni les pieds ; comme régime alimentaire, un menu simple et fortifiant,

« pas ou peu d'alcool, ni de mets irritants pour la « gorge (moutarde, poivre de Cayenne, etc.)[1]. » Les viandes de boucherie, rouges ou blanches, les poissons, les œufs, les laitages, les mollusques, huîtres, moules et escargots, le riz, le tapioca, la pomme de terre, les fruits en général (sauf les noix, amandes et noisettes), les fromages non fermentés, doivent former la base des repas. Beaucoup de chanteurs attribuent une vertu spéciale à l'œuf cru : il ne présente aucun inconvénient pour qui que ce soit, et peut être spécialement favorable à certains gosiers; éviter de chanter pendant la digestion, ou au moins de chanter longuement. Un jour de représentation, il est prudent de dîner au moins trois heures avant le lever du rideau. Presque tous les chanteurs fument, mais presque tous les médecins sont d'avis qu'ils feraient mieux de ne pas fumer; en tout cas, ce qui paraît certain, c'est que la mauvaise habitude qu'ont certains fumeurs de cigarettes d'avaler la fumée a pour effet de favoriser la production des chats; beaucoup de chanteurs ou cantatrices éprouvent le besoin, pendant les entr'actes ou avant chaque entrée en scène, de s'éclaircir la voix par l'absorption d'un liquide quelconque : tant qu'il ne s'agit que de bouillon froid, de limonades, de sirops, de café, même de vin de Bordeaux, de Malaga ou de bière, il n'y a pas d'inconvénient ; mais il faut se méfier du champagne et des liqueurs alcooliques, comme aussi de tout ce qui contient de l'alcool, les grogs, les punchs, qui, après

1. Dr Castex, *loco cit.*

avoir produit un effet d'excitation, pourraient en produire un tout contraire par réaction, sans parler des autres inconvénients par lesquels ils risqueraient d'indisposer ou de scandaliser le public. En rentrant dans les coulisses ou dans le foyer, on se trouve généralement passer brusquement d'un air surchauffé dans une atmosphère sensiblement plus froide ; de plus, le larynx et les bronches, « congestionnés par « l'action », sont dans un état de sensibilité extrême, et plus susceptibles que jamais à l'influence de toute cause morbide. Il convient alors de se couvrir immédiatement le cou et les épaules (surtout les femmes décolletées, bien entendu), de ne respirer que par le nez afin que l'air se réchauffe en traversant les fosses nasales, et conséquemment « éviter toute conver-« sation[1] »

Le chanteur soucieux du bon fonctionnement de son larynx, sans être tenu de vivre en cénobite, doit s'interdire systématiquement les écarts de régime et *tous les excès*, de quelque nature qu'ils soient : s'il veut que sa voix lui obéisse, il faut qu'il s'en fasse l'esclave, et lui donne le bon exemple. « La fraîcheur, « la spontanéité et la fermeté sont les qualités les plus « précieuses de la voix ; mais elles sont aussi les plus « fragiles. La voix qui les perd ne les retrouve jamais, « le timbre reste fêlé sans retour. On appelle *cassée* « la voix qui se trouve réduite à cet épuisement. Une « telle prostration de forces se manifeste quelquefois « dès la période des études, et lorsqu'elle n'est pas

1. Dr Castex, *loco cit.*

« due à des causes morbides, on peut l'attribuer à la « mauvaise direction imprimée aux études de l'élève. « L'erreur serait également déplorable, soit que l'on « méconnût la nature de l'organe, soit qu'on prétendît, « par un travail obstiné, convertir la voix de grave en « aiguë. Cette dernière tentative aurait pour résultat « inévitable la destruction de la voix. Les études doi- « vent tendre à développer les dons naturels d'un or- « gane, et non à les transformer ou à les étendre outre « mesure. » Jusqu'ici, ces conseils concernent tout autant la direction des études que l'hygiène à proprement parler ; ce qui suit s'y applique plus spécialement : « Les chanteurs, si puissamment intéressés « à la conservation de leur instrument, le plus délicat « et le plus fragile de tous, comprendront la nécessité « des soins minutieux qui doivent en prévenir les « altérations ou la perte totale. Et d'abord ils doivent « éviter les excès en tous genres, dans le régime, les « habitudes et la conduite. Il n'est aucun excès qui « n'exerce immédiatement une action funeste sur la « voix. » Suit l'énumération des excès... « Tous ces « excès fatiguent l'organe, l'enrouent momentané- « ment, et, souvent renouvelés, ne manqueraient « pas de le détruire[1]. »

Ajoutons enfin qu'une excellente pratique, tant au point de vue de l'hygiène que comme procédé d'étude, consiste à effectuer, chaque matin à jeun, un nettoyage complet de l'appareil vocal, au moyen de gargarismes et de douches nasales à l'eau boriquée

1. M. Garcia, *loco cit.*

tiède, puis se livrer immédiatement à quelques exercices de vocalisation. C'est ce que Faure préconise sous le nom suggestif de « toilette de la voix ».

Tout chanteur soucieux de mettre bien en relief ses qualités de style doit attacher une importance énorme au fait d'être bien accompagné, soit au piano, soit à l'orchestre. S'il est le moins du monde gêné par l'accompagnement, il perd toutes ses facultés, n'ayant plus sa liberté d'allure ; il devient guindé, maladroit, il n'est plus lui-même ; il faut qu'il puisse chanter en public comme il chante chez lui, sans plus de contrainte.

Aucun artiste ou amateur ne doit s'exposer à un mécompte de ce genre.

S'il s'agit de chanter avec orchestre, le chef d'orchestre sera le premier à exiger au moins une répétition, et ainsi tout sera bien. Mais s'il est question de chanter, soit dans un concert, soit dans une soirée, même intime, et accompagné au piano, il faut toujours s'enquérir de deux choses : la première est de savoir si le piano est rigoureusement juste, et s'il a été récemment accordé au diapason auquel on est habitué (en France, le diapason normal) ; car, si le piano a quelques notes fausses, c'est lui, le chanteur, qu'on soupçonnera de chanter faux, et nul ne songera à incriminer l'instrument ; et si le piano, quoique juste, est accordé à un diapason trop haut ou trop bas, il ne sera plus en rapport avec la tessiture de la voix, qui se trouvera déplacée et ne pourra plus produire avec précision les effets étudiés La deuxième chose

est de s'assurer d'un très bon accompagnateur; pour cela, le mieux est incontestablement, quand la situation le permet, d'avoir un accompagnateur attitré, toujours le même, qu'on amène avec soi, qui est au courant de toutes vos habitudes, et avec lequel on se sent tout à fait à son aise. Quand cela est impossible, il est de toute nécessité de répéter avec l'artiste qui doit tenir le piano; à moins qu'on ne le connaisse pour avoir déjà été accompagné par lui, il ne faut pas se contenter d'un simple *raccord*, de quelques indications en l'air sur le mouvement général, un *rallentando* par-ci, un *pianissimo* par-là, ce n'est pas cela; il faut une véritable répétition complète, et elle n'est complète qu'au moment où le chanteur se sent tranquille et certain d'être bien secondé. Il y a des virtuoses pianistes qui ne savent pas accompagner, soit parce qu'ils n'en ont pas l'instinct, soit parce qu'ils n'y sont pas exercés; nous avons fait leur procès dans une autre partie de ce livre; il faut savoir s'en garer, car ils sont très gênants, et leur préférer un artiste ayant les qualités spéciales requises pour cette pratique, qui sont la souplesse, l'abnégation de l'effet personnel, et une spontanéité de genre tout particulier.

Les qualités qu'un chanteur doit rechercher chez un accompagnateur sont principalement celles-ci : 1° savoir jouer très habilement du piano, et être excellent lecteur; 2° savoir s'effacer et suivre avec élasticité les nuances et les légères infractions au rythme; 3° avoir assez d'initiative pour dissimuler une erreur du chanteur et le guider si le besoin

s'en fait sentir. Ces deux dernières qualités, qui semblent contradictoires, sont aussi indispensables l'une que l'autre, et c'est la difficulté de les rencontrer réunies qui est cause de l'extrême rareté des accompagnateurs parfaits.

En somme, il faut bien considérer que le plus brillant chanteur perd tous ses moyens s'il est maladroitement accompagné ; qu'inversement, le chanteur le plus médiocre peut acquérir un certain prestige entre les mains d'un accompagnateur qui sait le diriger et mettre en valeur ses quelques qualités.

Tous les artistes expérimentés savent cela, et ne se laissent pas accompagner par le premier venu ; les débutants n'y prennent pas assez garde ; c'est pourtant tout aussi dangereux pour eux ; car si les anciens ont, à juste titre, le souci de ne se produire que dans des conditions avantageuses afin de maintenir intacte leur réputation acquise, ils ont, eux, les jeunes, à établir la leur, et ne doivent rien négliger de ce qui peut contribuer à les faire apprécier ; et la contrainte qui résulte pour eux du fait d'être mal soutenus et de ne trouver qu'un appui insuffisant dans l'accompagnement, peut aller jusqu'à les paralyser entièrement. J'ai eu personnellement tant d'occasions de constater la détresse où les met un accompagnement défectueux, qu'en affirmant qu'un excellent accompagnateur *double* les moyens du chanteur, je n'ai qu'une crainte, c'est de rester au-dessous de la vérité.

Dans un local restreint, des pièces courtes, mélodies, lieder,... n'exigeant pas un grand développe-

ment de voix, acquièrent un charme exquis et une saveur intime à être accompagnées par le chanteur lui-même, s'il est suffisamment pianiste pour cela; rien n'est plus délicieux : absolument maître de ses effets, puisqu'il n'a à compter avec personne, l'artiste peut se livrer librement, s'abandonner à tous les caprices de son inspiration, et son interprétation revêt ainsi un caractère de sincérité, d'unité et de pénétration difficile à réaliser dans d'autres conditions.

CHAPITRE IV

LES DIVERSES ÉTUDES NÉCESSAIRES AUX COMPOSITEURS

Aucune étude, si savamment conduite qu'elle soit, ne peut aboutir à faire un compositeur digne de ce nom d'un individu qui n'est pas doué nativement de cet instinct tout spécial qui vous porte à créer, à inventer des combinaisons de sons, et qui s'appelle, à différents degrés : avoir des idées,... avoir la faculté créatrice,... et enfin avoir le feu sacré, avoir du génie ; car, il n'y a pas de doute, on peut avoir un peu de génie, de la facilité, de l'originalité, des lueurs de génie, ou avoir beaucoup de génie. Il y a des petits génies et de grands génies ; ces mots s'emploient couramment. On peut avoir du génie sans s'en douter, quoique le contraire soit beaucoup plus fréquent, hélas ! C'est un don naturel chez quelques-uns, comme chez d'autres le sens des chiffres ou la puissance magnétique ; cela devient même une fonction : Saint-Saëns dit de lui-même, sans songer un instant à se glorifier ou à en tirer la moindre vanité, qu' « il produit de la musique comme un pommier

« produit des pommes », simplement parce qu'il est constitué pour cela. Celui qui est doué de cette faculté éprouve, en effet, un besoin irrésistible de produire, de créer de la musique, tout comme l'assassin professionnel éprouve le besoin de tuer quelqu'un, ou le chien de Terre-Neuve celui de tirer de l'eau un homme qui se noie.

C'est pour cela que tant de jeunes compositeurs révèlent leur vocation dès l'enfance, comme nous l'avons dit précédemment, par une propension à jeter leurs idées sur le papier, ne sachant encore d'éléments théoriques que ce qu'ils ont pu deviner. Les jeunes terre-neuve et les futurs assassins doivent aussi, de quelque manière, laisser pressentir leurs aptitudes. « La nature donne la force du génie, « la trempe du caractère et le moule du cœur ; l'édu- « cation ne fait que modifier le tout, » a dit Buffon.

Mais si nous sommes dans l'impuissance de créer à volonté de telles facultés, nous pouvons, dans une certaine mesure, tenter par l'éducation d'en développer le germe, à la condition toutefois que ce germe existe, fût-il minuscule, de même que nous pourrions essayer de l'étouffer, d'en empêcher l'éclosion ; car s'il nous est possible de l'anéantir, de l'empêcher de se manifester, ce qui n'est pas douteux, il est non moins certain qu'en mettant en action des procédés inverses, nous devons pouvoir lui venir en aide. C'est même peut-être en examinant quel serait le plus mauvais bouillon de culture pour le microbe du génie à l'état natif, que nous pourrons ensuite déterminer avec certitude, d'abord ce qu'il

faut éviter, puis ce qu'il faut rechercher pour en favoriser la croissance et l'épanouissement.

Parmi les plus mauvaises conditions, on peut ranger à coup sûr l'habitation en quelque pays perdu, loin de tout centre intellectuel, l'isolement ou la fréquentation unique de gens vulgaires et totalement dépourvus d'instruction, l'absence de toute affection, la pratique d'un métier manuel de ceux qui n'exigent aucun effort d'intelligence, l'ignorance de toute manifestation d'un art quelconque, en un mot tout ce qui peut constituer la vie la plus abrutissante. Je crois fermement qu'un jeune homme élevé depuis son enfance jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans dans de telles conditions, difficiles mais non impossibles à rencontrer réunies, ne désolera jamais sa famille en manifestant la ferme volonté de se vouer à la composition dramatique.

C'est donc le contre-pied de cette éducation de brute qu'il convient d'adopter, de la façon la plus large, si l'on veut fournir à la divine faculté créatrice toutes les chances de se révéler et de s'affirmer, si l'on veut fournir à cette jeune graine un bon terrain et l'engrais intellectuel qui lui est nécessaire.

Pour arriver à ce résultat, il faut savoir mener de front, et parallèlement aux études purement musicales, des études littéraires, scientifiques et philosophiques, et les pousser le plus loin possible; beaucoup lire, et plutôt des livres sérieux que des ouvrages frivoles; étudier les grands poètes, proches parents des grands musiciens; connaître les règles de la versification et de la prosodie, afin de savoir,

dans les œuvres vocales, distribuer convenablement les accents et les respirations; fréquenter les musées, apprendre à admirer le beau sous toutes ses formes, y compris la nature, qui n'est pas la plus négligeable, et pour cela voyager, beaucoup voyager, comme le conseillait déjà Montaigne, qui n'avait pas spécialement en vue la musique : « Ce qu'il y a de « merveilleusement propre à l'éducation, c'est la « visite des pays étrangers pour frotter et limer no-« tre cervelle contre celle d'autrui ; » en voyageant, ce qui est plus aisé aujourd'hui qu'au temps où il le recommandait, il faut savoir s'intéresser à tout, aux mœurs locales, aux usages, aux coutumes restées traditionnelles, aux costumes, à l'architecture, aux beautés naturelles, aux manifestations d'art, apprendre à apprécier les grands peintres et les grands sculpteurs de chaque pays, car on ne sait pas grand'-chose quand on ne sait que ce qui se fait chez soi, de même qu'on n'est pas un grand sire si l'on n'a jamais touché qu'à la musique; rechercher les milieux intellectuels et la société des artistes, écouter leurs conversations, car je n'oserais affirmer que, dans une certaine mesure, le génie n'est pas contagieux; choisir ses amis parmi ceux qui ont une forte culture intellectuelle, et s'intéresser à leurs travaux, de quelque nature qu'ils soient ; aller souvent au théâtre, non seulement dans les théâtres de musique, mais aussi bien dans les bons théâtres de tragédie, de comédie, de drame ; tendre, par tous les moyens qu'on pourra imaginer, à ouvrir de plus en plus son esprit, à élargir le champ de son intel-

ligence, à élever son âme : telles doivent être les préoccupations constantes de tous les jeunes musiciens qui aspirent à devenir de véritables compositeurs, dans la haute et belle acception du mot.

Il est bien certain que la plupart de ces notions pourraient être considérablement abrégées ou même complètement négligées, si l'on bornait son ambition à écrire quelques piécettes légères sans prétention au caractère artistique, comme une contredanse ou l'accompagnement banal d'une chansonnette ; ceci, c'est l'argot musical, qui ne relève que de l'instinct et du bagout, et ne réclame aucune espèce d'étude. Il ne faut pas confondre le faiseur de musique avec le compositeur ; et nous n'avons ici en vue que ceux qui se sentent de nobles aspirations et qui veulent s'élancer vers les sphères élevées de l'art. Or, pour ceux-là, il n'y a pas un de nos conseils qui soit inutile. On pourrait croire, par exemple, que la recommandation de pousser à fond les études littéraires, la lecture des poètes, s'adresse spécialement à ceux qui auraient en vue d'écrire pour le théâtre ; il n'en est rien, car il n'est pas de style musical plus profondément philosophique que celui du quatuor à cordes ou celui de la symphonie, qui en dérive, ou mieux, en est l'extension, si bien que certains quatuors semblent être des réductions de symphonies, avoir été pensés pour l'orchestre. On pourrait croire qu'il est indifférent d'avoir beaucoup voyagé pour produire de belles mélodies : c'est une erreur, car, sans qu'il faille y voir une condition indispensable, bien souvent la contemplation d'un beau site monta-

gneux, les incidents d'un voyage en mer, l'émotion produite par un saisissant phénomène de la nature, ou le souvenir qui en reste, sont la cause première de l'inspiration d'une belle pensée musicale, qui en reflète la grandeur, le charme ou la couleur locale.

C'est un sentiment de ce genre qui explique l'envoi en Italie et en Allemagne, pendant trois années consécutives, des lauréats du prix de Rome, à quelque branche d'art qu'ils appartiennent, peintres, sculpteurs, architectes, musiciens. Ils trouvent dans ces voyages, en outre de tout ce qu'on apprend en voyageant, l'occasion de se frotter, comme dit si bien Montaigne, avec d'autres artistes intelligents. L'inspiration peut prendre sa source en tout et partout; c'est donc dans les esprits les plus cultivés et les plus meublés qu'elle trouvera le plus fréquemment l'occasion de jaillir, à intensité égale de faculté géniale innée.

Il est encore une étude dont je n'ai pas parlé jusqu'ici, justement parce qu'elle s'impose d'une façon plus spéciale à ceux qui veulent faire du théâtre : c'est celle de l'histoire, dans laquelle je comprends celle de la mythologie, ou des mythologies et des légendes populaires. Lorsqu'on a à mettre en musique un poème, il n'est pas mal de le comprendre; or, on ne le comprend que si on connaît ses personnages, les raisons qui peuvent les porter à agir comme ceci plutôt que comme cela, leur caractère, leur importance, le rôle qu'ils ont joué dans l'histoire, l'époque où ils vivaient... Il n'est pas mal de connaître aussi les mœurs de cette époque, afin de

ne pas tourner en ridicule des usages qui, s'ils ne sont plus de notre temps, étaient alors infiniment vénérables, afin de ne pas commettre des anachronismes et de ne pas faire de l'esprit à faux.

Au même titre, la connaissance du latin n'est absolument nécessaire qu'à ceux qui se sentent portés vers la musique religieuse; elle facilite et éclaire pourtant toutes les études littéraires, et pour cette raison pourrait être recommandée à tous ; mais si la langue latine doit servir de texte, il est indispensable de la posséder, car on ne peut mettre en musique et ponctuer convenablement une phrase dont on ne saisit pas le sens mot à mot, ou des mots dont on ne connaît pas les syllabes longues ou brèves sur lesquelles doit porter l'accent. Il faut donc non seulement, en ce cas, savoir le latin, mais connaître les règles spéciales de la prosodie latine.

Enfin, si j'ajoute que, parmi les études des sciences, dont j'ai parlé un peu brièvement, celle de l'acoustique, quoique la moins avancée des sciences physiques, est la plus importante pour le compositeur, auquel elle ouvrira de nouveaux horizons, tant pour l'harmonie que pour l'orchestration, j'en aurai fini avec l'énumération des connaissances extérieures à la musique qui me paraissent nécessaires pour l'étudiant compositeur.

Toutes ces choses, si on ne les étudie pas maintenant, il faudra y venir plus tard. Mieux vaut donc s'en meubler l'esprit tout de suite.

Il se peut que vous rencontriez des musiciens *arrivés* qui vous diront de la meilleure foi du monde :

« A quoi bon vous encombrer de toutes ces études? On ne m'a jamais appris cela, à moi ! »

Avec ceux-là, mettez la conversation sur un point d'histoire, amenez-les adroitement à donner leur avis sur le côté caractéristique d'un poète, demandez-leur l'explication d'un phénomène acoustique, soumettez-les enfin à un petit examen ; et vous acquerrez bien vite cette conviction que si on ne leur a rien enseigné, c'est alors qu'ils ont tout appris à eux seuls, et qu'ils seraient de force à en remontrer à des docteurs. L'amour de la lecture, le goût des conférences scientifiques ou littéraires, la conversation avec des gens instruits, auront remplacé chez eux, une grande facilité d'assimilation aidant, les leçons et les études proprement dites. Peu importe comment ils ont appris, et s'ils ont appris sans effort, sans même s'en apercevoir ; ce qui est sûr, c'est qu'ils savent. Jamais vous ne verrez un ignorant être un grand artiste.

Mais, m'objectera-t-on, avec un tel programme d'études, dans lequel il n'a même pas été question encore de technique musicale, de combien de temps faut-il donc disposer? Une vie humaine n'y suffirait pas. — Si; en y mettant de la méthode, et en n'étudiant pas tout cela à la fois. Chaque chose en son temps. Après quelques années consacrées aux lettres et aux sciences exactes, on passera à la philosophie et à la lecture des grands poètes, ensuite l'élève, *ayant appris à travailler,* ce qui est toujours le principal, pourra être livré à lui-même et compléter ses études par telle lecture qui lui conviendra, en la

choisissant parmi les sujets déjà ébauchés qui lui offrent le plus d'attraits et sont, par cela même, ceux qu'il a le plus d'intérêt à approfondir. Quant aux voyages, ils trouveront tout naturellement leur place aux époques de vacances.

Les hautes études musicales sont très longues, il ne faut pas se le dissimuler, quand on veut les faire solides et basées sur un roc inébranlable : « Le temps « ne respecte rien de ce qui a été fait sans lui. » (Je ne sais de qui émane cette pensée d'une profonde vérité, mais J.-J. Rousseau, un peu paradoxal, trouve moyen d'aller plus loin : « La plus grande faute « qu'on puisse commettre dans l'éducation, c'est de « se presser ; l'essentiel n'est pas de gagner du temps, « mais d'en perdre. » Nous avons déjà vu une conviction analogue exprimée en termes plus mesurés par Ernest Legouvé.) Le compositeur n'échappe pas à cette règle inflexible ; et comme il ne peut pas consacrer tout son temps chaque jour à la musique seule, ce qui serait fastidieux et le conduirait au surmenage, il trouvera, au contraire, un dérivatif et un repos relatif dans des travaux littéraires habilement variés.

Il faut même qu'il sache se ménager des moments de véritable récréation, de jeu, de distraction. Les meilleurs jeux pour lui sont les jeux de combinaison, parmi lesquels, en premier lieu, les échecs, le billard... et d'autres ; mais j'insiste sur les échecs, qui habituent à réfléchir et à prévoir, et dont les pièces, avec leurs marches diverses et les complications incommensurables qui en résultent, peuvent

offrir des analogies intéressantes avec les *parties* du contrepoint et les combinaisons sans nombre auxquelles elles donnent lieu. Comme exercices physiques, comme sports, l'équitation, et surtout l'escrime, qui développe singulièrement l'esprit d'à-propos, oblige à penser vite sans le secours des mots, et constitue une gymnastique de l'esprit en même temps que le meilleur des exercices du corps. En un mot, mettre en pratique cet excellent conseil : « Le grand « secret de l'éducation est de faire que les exercices « du corps et ceux de l'esprit servent toujours de dé- « lassement les uns aux autres » (J.-J. Rousseau); puis, souvent, comme détente complète, la simple promenade dans les champs, dans les bois, au bon air, selon l'avis paternel de ce bon Schumann, que je cite souvent, parce qu'il est, à mon sens, l'un de ceux qui ont le mieux compris le sujet que je tente de développer ici, l'*éducation musicale,* qu'il ne faut pas confondre avec l'*instruction musicale,* que j'ai traitée dans d'autres ouvrages. Voici sa phrase textuelle : « Reposez-vous souvent de vos études musicales par « la lecture des bons poètes. Promenez-vous *assidû-* « *ment* (je trouve cette expression, se promener assi- « dûment, absolument charmante ; elle représente si « bien l'allure de l'étudiant rêveur !) dans la campa- « gne, dans les champs. »

Le tout est, ici comme toujours, d'éviter la fatigue, le surmenage intellectuel, ce à quoi on arrivera d'autant plus facilement qu'on introduira plus de variété dans les études, et qu'on ne restera pas constamment tendu vers une idée unique, la musique

et toujours la musique, ce qu'il faut éviter, ne serait-ce que pour y revenir toujours avec un plaisir nouveau et toujours plus grand.

A présent, ce n'est plus à l'élève lui-même que je m'adresse, c'est à ses parents, à sa famille et à son entourage direct, à tous ceux qui lui portent intérêt, pour les mettre en garde contre deux écueils également pernicieux dont il tient à eux de le préserver. L'un est l'adulation, l'autre est l'indifférence. Le premier amène la fatuité, le deuxième conduit au découragement.

Il est détestable de créer autour d'un jeune compositeur une atmosphère d'admiration quand même, de l'habituer, comme on le fait trop souvent, dès ses premiers essais, à des éloges excessifs qu'il est toujours porté à prendre pour argent comptant, qui le grisent, le trompent sur la valeur réelle qu'il peut avoir, et ont pour tristes résultats de l'empêcher de travailler d'abord, et de lui ménager dans l'avenir de cruelles déceptions.

Il est tout aussi mauvais de ne témoigner que froideur et indifférence à ses travaux et aux productions qui en résultent; car s'il voit ses parents et ses amis s'en désintéresser et n'y pas porter attention, comment pourra-t-il espérer de la bienveillance et un accueil plus sympathique de la part des étrangers qui composent le public? J'ai connu un jeune homme bien organisé, ayant tout au moins une très grande facilité de production, développée par des études complètes, qui, après avoir consacré trois mois en-

tiers à la composition d'une œuvre importante, avait un soir réuni les membres de sa famille pour leur donner une audition intime. Il n'en était pas à la moitié, le malheureux, que l'un s'en va, l'autre s'endort, un troisième prend un journal... Il en aurait pleuré. Du coup, il a renoncé à la composition, et c'est probablement regrettable.

Il faut savoir se tenir dans un juste milieu, témoigner de l'intérêt, se montrer indulgent, être toujours prêt à écouter, encourager, ne critiquer ou ne louer que si l'on a la certitude d'être compétent en la matière, mais aussi éviter un enthousiasme qui ne trouverait pas d'écho au dehors, et porterait un commençant à se ranger prématurément parmi les génies incompris, à se poser en victime de l'art.

A côté du génie, il y a le talent.

Quand les deux sont réunis, l'artiste est complet.

Il ne faut pas se représenter le talent comme un diminutif du génie : ce serait une très fausse conception. Ce sont deux choses absolument distinctes l'une de l'autre, aussi nécessaires l'une que l'autre pour le compositeur, mais ne se ressemblant en rien.

Si le génie, ainsi que nous venons de le dire, est une faculté innée, un don de la nature, comme le sont les yeux bleus ou les cheveux noirs, le talent, au contraire, s'acquiert de toutes pièces par l'étude, et n'est inaccessible à personne, sauf aux rares natures absolument réfractaires à toute idée artistique.

Une comparaison me fera mieux comprendre :

Pour devenir chanteur, il faut d'abord avoir quelque peu de voix; mais cela ne suffit pas, il faut aussi apprendre à chanter. La voix, c'est le don: savoir chanter, c'est ce qui s'acquiert. A rien ne sert d'avoir une belle voix, si l'on ne sait pas s'en servir; à rien ne sert de savoir chanter, si l'on n'a pas de voix.

De même, pour devenir compositeur, il faut d'abord avoir quelque peu d'inspiration; mais cela ne suffit pas, il faut aussi apprendre à écrire. L'inspiration, c'est le don: savoir écrire, c'est ce qui s'acquiert. A rien ne sert d'avoir des idées, si l'on ne sait pas en tirer parti; à rien ne sert de posséder le talent, si l'on n'a pas au moins un tout petit grain de génie à fertiliser.

Et, poursuivant notre parallèle, de même qu'on ne conseillera jamais l'étude du chant à celui qui est dépourvu de voix, il est à peu près inutile de se lancer trop avant dans les études longues et souvent arides du compositeur, si l'on n'a pas une forte présomption qu'on trouvera quelques idées à mettre au service de son érudition.

Nous ne reviendrons plus sur les études élémentaires. Il est bien entendu qu'avant d'entreprendre les hautes études il faut avoir un solide fonds de solfège, jouer déjà assez bien du piano, mais surtout être bon lecteur, et capable d'écrire avec facilité ce qu'on entend, puisqu'il s'agira maintenant d'écrire, non plus sous la dictée d'un professeur, mais sous la dictée de sa propre imagination.

Je ne crains pas d'insister ici de nouveau sur l'im-

portance de la pratique du piano, parce que c'est pour des raisons nouvelles. Quand on forme un compositeur, on doit songer à tout ce qui lui facilitera la carrière ; or, le piano doit être placé ici en première ligne : c'est par lui qu'il arrivera à faire comprendre ses productions à un éditeur, à un directeur de théâtre, qu'il pourra leur en donner un aperçu ; s'il n'est pas assez pianiste pour cela, il devra avoir recours à un interprète, ce qui n'est plus du tout la même chose. On connaît le proverbe italien : *Traduttore, traditore*[1] ; jamais un tiers, quelque habile et bien intentionné qu'il soit, n'arrivera à faire saisir aussi intelligemment que lui les mille nuances de détail de son œuvre, à lui donner l'allure et la couleur désirées, à les faire pénétrer dans l'esprit d'un chef d'orchestre. Il est bon aussi qu'il puisse accompagner ses chanteurs et les faire répéter, car c'est ainsi qu'il les stylera le mieux et arrivera à leur inculquer ses idées, ce que ne pourrait faire le meilleur accompagnateur, qui n'en est pas imbu comme lui. Le piano est pour lui une force, un outil précieux, un auxiliaire incomparable, dont il lui faut acquérir le maniement en temps utile, c'est-à-dire pendant sa première jeunesse. Sinon, il le regrettera toujours.

« La pratique de cet instrument m'a manqué sou-« vent; elle me serait utile en maintes circonstan-« ces, » a écrit Berlioz[2] à une époque où sa carrière était presque terminée, et où il avait pu se rendre

1. Traducteur, traître.
. Hector Berlioz, *Mémoires*.

compte, par une cruelle expérience personnelle, des choses qui sont de nature à aider ou entraver le compositeur dans sa voie.

Ce petit ensemble de connaissances preliminaires constitue ce que nous appellerons dorénavant : être bon musicien; par le solfège, nous possédons la *langue*; par le piano, nous avons pu nous familiariser avec l'*art*; à présent, nous allons entrer de plain-pied dans le domaine de la *science*.

« N'ayez pas peur des mots Théorie, Harmonie, « Contrepoint, etc. Ils vous souriront si vous leur « en faites autant. » C'est encore à Schumann[1] que nous empruntons cette gracieuse image, d'une absolue vérité; car si nous avons cru devoir dire précédemment que les hautes études musicales sont parfois arides, cela doit s'entendre seulement pour ceux qui sont incomplètement doués. Pour les autres, la science musicale est une science aimable et pleine de charmes, telle que semble la décrire Montaigne dans son langage pittoresque : « La science « doit être logée dans une plaine fertile, où l'on « arrive par des routes gazonnées et doux fleurantes[2], d'une pente facile et polie. Pourquoi la « planter à l'écart sur un rocher raboteux, emmy[3] « les ronces? Phantosme à estonner les gens. » Cela est surtout vrai pour la science de l'harmonie, « cet art divin que tous les grands esprits ont « aimé; le seul, peut-être, que l'on souhaite de

1. R. Schumann, *loco cit.*
2. Sentant bon.
3. Parmi (*vieux français*).

« retrouver dans le monde meilleur qui nous est « promis[1] ».

L'étude de l'harmonie vous apprend cette chose précieuse, la *probité de l'écriture*, et avec elle la grâce, l'élégance, la distinction, la clarté dans les idées surtout; sans elle, le style est maladroit, lourd, plein d'encombrements inutiles, de superfétations; c'est elle encore qui enseigne l'art des sonorités riches, enveloppantes ou suaves, des modulations heureuses survenant à propos et sans banalité, de la sage pondération et des proportions savantes à donner à l'édifice sonore, et aussi l'art d'écrire pour les voix, de les manier avec adresse et d'en obtenir tout l'effet qu'elles peuvent donner.

Les traces en subsistent pendant toute la vie du compositeur, surtout s'il a étudié sous la direction d'un maître savant et expérimenté, et toutes ses œuvres en subissent l'influence jusqu'en leurs moindres détails; c'est à ce point qu'à l'examen d'une seule page d'un auteur quelconque, un véritable artiste peut juger de suite si ses études harmoniques ont été poussées à fond, ou simplement ébauchées.

L'harmonie est la principale des études du compositeur. J'entends par là que s'il devait en négliger quelqu'une, ce qui serait toujours infiniment regrettable, il ne faudrait à aucun prix que ce soit celle-là.

Cette étude ne se fait pas en huit jours; elle gagne, au contraire, à être conduite tranquillement, posément, à tête réfléchie, car l'élève doit arriver à se

1. François Bazin, Préface de son *Traité d'harmonie*.

caser dans l'esprit une quantité de règles et de non moins nombreuses exceptions, sans que la mémoire entre en jeu, ou fort peu. L'essentiel est de bien comprendre la valeur de ces règles et exceptions, de saisir la raison d'être de chacune d'elles, de se pénétrer de leur utilité, et alors on se trouve en possession de ressources dont on est soi-même étonné, car rien auparavant, et même dans les premiers temps de l'étude, ne pouvait en faire soupçonner l'existence.

Il est bien entendu que ces études écrites, ainsi que celles du contrepoint, dont nous parlerons un peu plus loin, doivent se faire à la table, sans le secours du piano ni d'aucun autre instrument, pour s'habituer à entendre mentalement avec une précision absolue. Si, dans les premiers temps, cela cause une gène, elle ne sera pas de longue durée, et on en sera bien récompensé plus tard.

Surtout ne pas oublier qu'il n'y a aucun intérêt à aller vite, et se méfier des professeurs qui prétendraient vous enseigner l'harmonie en vingt leçons! Rien que pour apprendre toutes les règles et savoir les appliquer (car ici on ne doit jamais séparer la pratique de la théorie), il faut compter environ deux ans. Ensuite, il reste encore à acquérir l'habileté de main, le tact, le vrai talent de l'harmoniste, ce qui demande un temps au moins égal.

Il ne faut pas s'effrayer de cette lenteur, plus apparente que réelle, quelque bizarre que puisse paraître ce dire, car, d'une part, une fois les études harmoniques terminées, on aura fait la moitié du

chemin total, et, d'autre part, au moyen d'un certain chevauchement des études que j'expliquerai un peu plus loin, on se trouve gagner un temps considérable sur leur ensemble.

L'âge moyen auquel il me paraît le plus convenable d'entreprendre les études d'harmonie est vers quinze ou seize ans. Il n'en est plus ici comme du solfège (la langue), qui ne s'apprend jamais mieux qu'intuitivement. Nous sommes à présent en pleine science, et un certain degré de maturité d'esprit est indispensable; donc, commencer plus tôt me paraît inutile et peut-être même nuisible comme fatigue cérébrale, sauf dans des cas exceptionnels, car il n'y a là rien d'absolu. Mais, en revanche, celui qui a acquis en temps voulu les connaissances primaires, et en aura conservé le souvenir bien précis, pourra s'adonner à l'harmonie à n'importe quel âge; il n'est jamais trop tard, puisque ici le raisonnement est tout. Peut-être même — je ne l'ai jamais expérimenté — pourrait-on, si l'on a déjà l'esprit assoupli au travail par quelque autre étude exigeant une forte application, comme les mathématiques, par exemple, arriver à s'assimiler les préceptes de l'harmonie en un temps moindre que celui qui est généralement nécessaire.

La somme de temps à consacrer à l'harmonie sera d'une heure ou deux par jour au début, en augmentant graduellement jusqu'à quatre heures. Plus serait inutile. Encore faut-il que ce temps soit divisé, de manière à ne jamais tenir l'esprit tendu sur ce même sujet pendant plus de deux heures consécutives

A ces quatre heures d'harmonie, ajoutez deux heures de piano, quatre heures d'études littéraires ou scientifiques, ce qui fait dix heures de travail ; réservez deux heures pour les repas et l'imprévu, deux autres heures pour la promenade ou les exercices physiques, au total quatorze heures : voilà une journée bien équilibrée, et qui laisse encore environ dix heures pour le sommeil, plus qu'il n'en faut même dans la jeunesse.

Et voici à peu près comment je distribuerais ces heures dans la journée, pour en tirer le meilleur profit possible :

Le matin :

8 h. à 9 h.	Harmonie.
9 à 10	Études de sciences.
10 à 11	Études de sciences.
11 à midi	Piano.

L'après-midi :

1 h. à 2 h.	*Repos ou promenade.*
2 à 3	Harmonie.
3 à 4	Études littéraires.
4 à 5	Études littéraires.
5 à 6	Harmonie.
6 à 7	Piano.

Le soir :

8 h. à 9	*Repos ou promenade.*
9 à 10	Harmonie.

De cette façon, la fatigue sera réduite à son *minimum* par la variété apportée entre les diverses études consécutives. A l'harmonie, qui est pour le moment la chose principale, je réserve les meilleures

places : le matin au lever, puis après les promenades, où l'on a l'esprit dispos et les idées fraîches ; puis le soir avant de se mettre au lit, ce qui prépare et rend plus facile le travail du lendemain matin ; les heures de récréation sont ménagées juste après celles des repas, ce qui est conforme aux préceptes de l'hygiène : ce sont celles d'ailleurs où le travail intellectuel est à la fois le plus pénible et le moins profitable.

Deux fois par semaine, une des heures consacrées à l'harmonie sera occupée par la leçon (c'est assez de deux leçons) ; une fois par semaine, une des heures d'étude du piano sera également remplacée par la leçon de piano ; si, avec cela, on peut obtenir du professeur de littérature qu'il vienne causer avec son élève, une ou deux fois par semaine, aux heures réservées aux lettres et aux sciences, ce sera parfait ; il n'y aura ni fatigue ni temps perdu, et le travail ainsi réglé sera à la fois agréable et productif.

J'ai tenu à présenter ce petit modèle de l'emploi du temps, pour répondre d'avance aux objections qui pourraient se présenter sur la difficulté d'apprendre *tant de choses* à la fois. On en apprend bien plus dans les lycées, parce que là l'emploi de chaque heure est strictement fixé.

Il faut savoir se faire son *règlement personnel*, et, une fois qu'il est fait, en devenir l'*esclave*.

On peut varier les exercices de l'harmonie écrite, qui est le fond de l'enseignement, avec ceux de l'harmonie appliquée au piano, et c'est une excellente chose. Ces exercices pratiques sont : 1° la réalisa-

tion au piano de la basse chiffrée, telle que s'en servaient les compositeurs du seizième siècle, et qui était encore employée par Rossini, pour tous ses ouvrages en italien, dans les récitatifs; 2° l'accompagnement d'un chant, d'une mélodie quelconque, qui est présenté à découvert, sans aucune indication; 3° la lecture et la réduction au piano de la partition d'orchestre, ce qui est du plus haut intérêt. Tout cela doit se faire à livre ouvert, sans préparation d'aucune sorte, et sous le regard attentif d'un excellent maître, chose indispensable; dans ces conditions, cela habitue à penser vite, à appliquer les règles d'harmonie sans hésiter, et c'est de plus une excellente préparation à l'étude de l'improvisation.

Pendant tout le temps des études d'harmonie, comme pour toutes celles qui suivront, il est indispensable d'entendre beaucoup de musique de toute école, mais surtout la meilleure possible, et de préférence des auteurs classiques : grands concerts symphoniques, séances de musique de chambre, *récitals* de grands virtuoses ou grands chanteurs, séances d'orgue, auditions chorales, sont autant de sujets d'étude pour l'étudiant harmoniste. Mais il ne s'agit pas d'aller écouter tout cela passivement, pour le seul plaisir sensuel de l'oreille : il faut s'efforcer d'apporter déjà à ces auditions un peu de l'esprit d'analyse qui sera plus tard le principal élément des études de pure composition; c'est-à-dire qu'il ne faut pas entendre un seul morceau sans chercher à se rendre compte du ton dans lequel il est écrit, de la mesure (on a le droit de regarder le

chef d'orchestre), des principales modulations ;... tout cela, on pourra le noter au vol sur un petit carnet *ad hoc,* qu'on soumettra ensuite à son professeur, pour s'assurer qu'on a bien entendu et bien compris.

Pour bien saisir le ton dans lequel commence un morceau d'orchestre ou de musique de chambre, on n'a qu'à écouter attentivement les musiciens pendant qu'ils s'accordent, et prendre ainsi le *la* avec eux. Si l'on n'y arrive pas de cette manière, c'est qu'on n'a pas encore l'oreille suffisamment exercée, et il faut alors se remettre courageusement aux exercices de dictée[1]. Quelques rares individus jouissent d'une faculté très singulière, sorte de mémoire indéfiniment prolongée et constante du son à son degré absolu de hauteur, en corrélation avec le nom qu'on lui donne ; ils ont le *la* du diapason (chose essentiellement conventionnelle), ou toute autre note, comme indélébilement gravé dans l'oreille, et savent conséquemment discerner, sans aide d'aucun genre, le ton exact de tout ce qu'ils entendent ; à toute heure de jour ou de nuit, au retour d'un voyage lointain, où ils n'auront pas entendu une note de musique, comme au sortir d'une longue maladie, ils pourraient donner avec sûreté le *la* à un orchestre, et *ne se trompent jamais ;* ils ont le diapason dans l'oreille, ou, mieux, sont des diapasons vivants. J'en ai connu plusieurs, sans me compter, et j'ai pu me convaincre que cette bizarre disposition ne constitue qu'une

1. Voir ci-dessus, page 25.

qualité négative, qui ne mène à rien, inutile : ni Rossini, ni Gounod, ni Ambroise Thomas, ni d'autres grands compositeurs, avec lesquels j'en ai parlé fréquemment, ne la possédaient à aucun degré. Il me paraît pourtant indubitable qu'elle ne peut s'allier qu'à une oreille parfaitement juste en ce qui concerne les rapports des sons entre eux, chose, celle-là, indispensable.

Revenons à nos moutons. — Une autre manière d'entendre intelligemment un concert, c'est de se procurer au préalable la *partition* de ce qu'on doit entendre, la déchiffrer chez soi, l'emporter au concert, suivre attentivement, et en rentrant se la rejouer. De même pour les séances de musique de chambre; il existe, pour tous les quatuors classiques, des petites éditions diamant faciles à mettre dans la poche, et qui décuplent, pour celui qui sait bien lire, le plaisir de l'audition. Pour les symphonies classiques, Beethoven, Mozart, Haydn et Mendelssohn, c'est également la *partition d'orchestre* qu'il faut se procurer, afin d'apprendre dès lors à discerner le timbre de chaque instrument. (Encore un bon petit conseil de Schumann : « Pénétrez de « bonne heure dans le ton et le caractère de chaque « instrument, accoutumez votre oreille à distinguer « le coloris qui lui est propre. » Remarquez bien qu'il dit : *de bonne heure.*) Ce sera précieux lorsqu'on s'occupera plus tard d'orchestration.

Employées ainsi, les deux heures que dure un concert seront plus instructives que n'importe quelle leçon.

Moins utiles pour le moment sont les représentations théâtrales, qu'il ne faut pas négliger complètement, mais pendant lesquelles l'esprit est trop occupé d'autres choses pour pouvoir s'attacher à ces détails d'analyse purement musicale. Leur tour viendra à son temps.

C'est ici le moment d'expliquer le chevauchement des études dont j'ai déjà dit un mot.

Lorsqu'on commence l'étude de l'harmonie, il est bon de continuer, au moins pendant un certain temps, celle du solfège, puisque nous avons établi qu'elle ne serait jamais poussée trop loin ni prolongée trop longtemps. De même, quand on est déjà parvenu à une certaine habileté d'écriture par la pratique de l'harmonie, on peut sans inconvénient entreprendre conjointement, mais à petite dose, celle du contrepoint.

Le moment opportun est assez difficile à préciser, car il dépend tout à fait de la nature personnelle de l'élève, de son caractère et de son tempérament. Le professeur, qui a pu juger de cela, est seul capable de le déterminer. En somme, c'est au moment où l'élève, connaissant déjà depuis plusieurs mois tout l'ensemble des principes, commence à savoir les appliquer judicieusement, avec facilité et élégance, à ces exercices d'école connus sous le nom de *chants donnés* et *basses données*, quel que soit leur style, soit de forme classique, soit de forme moderne. Commencer le contrepoint plus tôt que cela, serait une faute, et voici pourquoi : ses règles, tout en n'étant

pas les mêmes que celles de l'harmonie, qui en dérivent, ont pourtant de nombreuses analogies; et si on en commence l'étude avant que les premières aient eu le temps de se fixer inébranlablement dans l'esprit, on court grand risque qu'une confusion ne se produise entre celles-ci et celles-là, rendant les unes et les autres inintelligibles, ou leur enlevant la précision qui fait leur force, au grand préjudice des progrès de l'élève, qui s'y embrouille tout simplement. C'est donc au professeur seul qu'il appartient de prendre une telle responsabilité, je le répète, parce que l'élève ne peut être juge de cette question; il est trop mal placé pour se voir lui-même.

Mais quand cette double étude est entreprise en temps convenable, le contrepoint devient, au contraire, un auxiliaire précieux et incomparable pour le parachèvement des études supérieures d'harmonie. On va le comprendre de suite.

Très souvent on a fait ces deux comparaisons: « Le contrepoint est, par rapport à l'harmonie, ce que la syntaxe est à la grammaire; » ou « Le contrepoint est à l'harmonie comme l'algèbre à l'arithmétique. » Les deux sont fausses, car la syntaxe ne servirait à rien si l'on ne connaissait pas d'abord la grammaire; et l'algèbre, avec ses formules et ses équations, serait impuissante sans le concours de l'arithmétique pour les résoudre; tandis que le contrepoint forme à lui seul un tout complet, et qu'on peut fort bien l'apprendre sans savoir le premier mot d'harmonie, comme cela se fait souvent en Alle-

magne, et comme cela se faisait nécessairement partout, avant que les théories harmoniques se fussent établies et répandues, avant qu'elles existassent même en germe. J'aime infiniment mieux cette troisième comparaison, qui a pour elle l'avantage d'une vérité historique indiscutable : « *Le contrepoint est une langue musicale morte, qui a donné naissance à la langue musicale vivante de nos jours.* »

Les musiciens actuels ont donc le même intérêt à apprendre le contrepoint que les Français, les Italiens et les Espagnols, peuples d'origine latine, trouvent à apprendre le latin. Ils ne comprendront jamais si bien le génie de leur propre langue, ne la parleront et ne l'écriront jamais si purement que s'ils ont étudié la langue mère; c'est là que réside la véritable utilité pour tout compositeur ayant l'ambition d'écrire des œuvres de caractère élevé et solidement construites.

On ne peut se faire une idée absolument exacte de ce qu'est le contrepoint, sans l'avoir quelque peu pratiqué soi-même; je voudrais pourtant que mes lecteurs entrevoient au moins la vérité. C'est pourquoi je demande qu'on me permette encore une autre comparaison, qui sera peut-être mieux comprise par quelques-uns, surtout de ceux qui cultivent les arts du dessin : « *Le contrepoint est en musique ce que la manière des primitifs est en peinture.* » Les grandes et admirables œuvres en pur style de contrepoint par Palestrina, Orlando Lasso, Arcadelt, Clément Jannequin, Vittoria, Allegri... et autres de leurs contemporains ont quelque chose de la

naïveté, de la raideur et de la maladresse dans les procédés, mais aussi de la sincérité et de la conviction profondes des admirables tableaux des primitifs italiens, Cimabue, Giotto, et des premiers grands peintres de la Renaissance italienne, Ghirlandajo, Lippi et Botticelli, etc., si passionnément intéressants et attachants à étudier quand on peut le faire à loisir dans les musées de Florence. Comme eux aussi, ils ont presque toujours pour sujets des textes religieux, compris et interprétés à la façon du moyen âge.

« Au commencement de l'école allemande, » dit Th. Gautier, « nous retrouvons le faire sec, peiné, « minutieux, hiératique, pour ainsi dire, qui est « commun à tous les artistes primitifs. » Un musicien ne saurait s'exprimer en termes plus vrais.

L'art robuste et ingénu des primitifs est mort, tout comme l'est le style du contrepoint, mais l'un et l'autre ont donné naissance à d'autres manifestations artistiques, qui n'auraient pu exister sans eux et leurs fertiles tâtonnements, et ont produit, avec la suite des années, des génies comme Michel-Ange, le Titien, Léonard de Vinci, Raphaël, Paul Véronèse, Rubens, Velasquez,... Séb. Bach, Gluck, Mozart, Beethoven, Rossini, Berlioz, Wagner, et les grands maîtres modernes, laissant ainsi derrière eux des traces impérissables.

Voilà ce que c'est que le contrepoint.

Au point de vue technique, la grande différence qui existe entre lui et la théorie harmonique, c'est que cette dernière se base sur l'existence d'*accords*

tout constitués, et sur les combinaisons qu'ils peuvent former entre eux, tandis que le contrepoint, partant d'un point plus rudimentaire, envisage tous les agencements auxquels peuvent donner naissance des *notes* groupées simultanément deux par deux, trois par trois, etc., et c'est de là qu'il tire son nom, *punctum contra punctum*, point contre point, le mot *point* étant pris ici dans le sens de *note*.

Pour l'harmoniste, la matière première, c'est l'accord; pour le contrapunctiste, c'est la note. A vrai dire, le contrepoint est le plus ancien comme le plus vénérable des systèmes d'harmonie, et l'harmonie n'est pas autre chose que du contrepoint modernisé. Toute personne qui tente de faire marcher ensemble deux notes, qui ébauche le moindre fragment d'accompagnement d'un chant, fait à son insu du contrepoint, tout comme M. Jourdain faisait de la prose: il n'y a donc pas lieu de s'en effaroucher outre mesure.

Le contrepoint rejette les accords plaqués ou arpégés; les formules régulières et rigoureusement symétriques lui paraissent plates et sans intérêt, banales: il recherche avant tout la marche indépendante des parties et se complaît dans les ingéniosités, qu'il pousse même parfois jusqu'à la puérilité ou à la chinoiserie; il lui faut toujours et toujours de la variété, comme dans l'architecture gothique, où pas un chapiteau, pas un détail d'ornement, d'encadrement de fenêtre, ne se trouve répété, et que cette variété ne nuise pas à l'unité; toujours de l'invention, des dessins nouveaux et des richesses nouvelles,

des voix qui semblent s'interroger et se répondre avec esprit, qui se poursuivent, se chevauchent et s'enchevêtrent sans jamais retomber deux fois dans des combinaisons absolument identiques, telle est l'essence même du contrepoint, dont la plus haute expression, la forme la plus parfaite, est la *fugue,* ainsi que la comprenait Sébastien Bach, qui a marqué le point culminant de cette époque.

Toutes les études de contrepoint convergent vers ce but unique : arriver à écrire correctement la *fugue.* « Il ne peut donc y avoir de meilleure étude pour un « jeune compositeur. Il y apprendra à présenter et « développer ses idées avec puissance, souplesse et « ingéniosité[1]. » C'est par l'étude du contrepoint qu'on apprend à connaître les plus savantes combinaisons musicales, ainsi que l'art de tirer le plus grand parti possible d'une idée, d'un motif, qui prend ici le nom de *sujet.* C'est dans la fugue qu'on trouve, plus que partout ailleurs, le modèle de la belle ordonnance et de l'équilibre de toutes les parties d'une composition musicale, de quelque envergure qu'elle soit, et aussi quel que soit le style dans lequel elle est conçue, fût-ce le style le plus moderne et le plus avancé. Bien fous ou mal instruits sont donc ceux qui se figurent que toutes ces règles et tous ces principes sont de nature à entraver le génie : ils peuvent l'endiguer, ce qui est bien autre chose. Il devrait leur suffire de constater que tous les plus célèbres compositeurs qui font l'objet de leur admiration étaient

1. Th. Dubois, *Traité de contrepoint et fugue.*

et sont encore de forts contrapunctistes, en même temps que d'habiles harmonistes; Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, César Franck, Richard Wagner, Massenet, Saint-Saëns, pour n'en citer que quelques-uns, se sont fortement nourris et imprégnés de ces solides études rétrospectives, dont toutes leurs œuvres portent la magistrale empreinte, ce qui ne les a nullement gênés pour conserver et affirmer hautement leur personnalité propre, pour aller de l'avant.

A-t-on jamais songé à prétendre que l'étude de la littérature grecque ou latine, que la lecture de Sophocle, d'Eschyle, d'Euripide, d'Horace ou de Virgile soit de nature à porter préjudice à l'originalité des jeunes écrivains, qu'ils soient poètes, prosateurs ou auteurs dramatiques? Ce ne serait ni plus ni moins absurde, ce serait la même chose. Ce serait attribuer à l'ignorance une vertu qu'elle ne possède point, décerner une prime à la paresse et à l'insouciance.

Et, malheureusement, c'est une idée très accréditée dans le monde des amateurs; on se figure que, dès le moment qu'on a des idées, on n'a qu'à prendre une plume et les jeter sur le papier, sans se préoccuper de ce qu'ont pu faire nos anciens.

J'ai entendu de mes propres oreilles un jeune compositeur mondain tenir ce ravissant propos de table : « Moi, on me payerait pour faire du Bach, que je n'en ferais pas! » J'ai entendu aussi un jeune peintre, habitant Rome depuis plusieurs mois, se vanter hautement de n'avoir jamais mis les pieds dans un musée. C'étaient deux imbéciles.

Loin de là, on doit connaître ses classiques à fond, les admirer dans tout ce qu'ils ont d'admirable, s'attacher à pénétrer profondément leur génie et leurs procédés, leur facture, et ne jamais craindre que cette connaissance vous incite à autre chose que ceci : le désir de devenir créateur comme eux, ce qui est peut-être la meilleure façon de provoquer l'éclosion des idées, de solliciter et exciter la sécrétion de la pensée. « L'influence des maîtres est une véritable « paternité : vouloir se passer d'eux est aussi sensé « que prétendre être *père* sans avoir été *fils*[1]. »

Dans le même ordre d'idées, nous dirons qu'à ce point des hautes études, s'impose encore plus énergiquement que par le passé l'obligation d'entendre beaucoup de musique de tous les styles : style religieux (l'art religieux catholique a produit des merveilles, *infiniment* trop délaissées de nos jours), style symphonique, style dramatique, et de tous les temps, des modernes comme des classiques, car on a le devoir de ne rien ignorer. « S'il n'y avait qu'une « école et qu'une doctrine dans l'art, l'art périrait « vite, faute de hardiesses et de tentatives nouvel- « les[2]. » Il faut donc fréquenter les églises, les concerts et les théâtres de musique. Quand on va au théâtre, surtout pour entendre un ouvrage que l'on ne connaît pas encore, il faut d'abord en avoir lu la partition en entier, de préférence à la table, si l'on est parvenu à ce degré de perfection qui consiste à entendre par les yeux (« Il faut vous rendre capable

1. Gounod, *Étude sur les chorals de Bach.*
2. George Sand.

« de lire toute musique et de la comprendre par la « vue seulement[1] », sinon au piano, si cela vous est plus commode et si vous jouez bien de cet instrument, en prenant note des passages sur lesquels vous jugez qu'il y a lieu d'apporter spécialement votre attention lors de l'audition, soit en raison de leur beauté particulière qui vous séduit, soit au contraire parce que vous avez conscience de ne pas les comprendre, parce qu'ils vous paraissent confus ou ténébreux. Puis, emportez la partition à la représentation, et suivez courageusement l'exécution ligne par ligne, lors même que cela devrait vous faire considérer comme un « poseur » par vos voisins de stalle. Attachez-vous surtout, pour le moment, à bien observer les grands traits de la composition, la division de l'œuvre en morceaux, la structure de ces morceaux, ou la division de l'œuvre par scènes, selon la forme plus moderne qui tend actuellement, peut-être un peu trop, à se généraliser ; attachez-vous aussi à la façon de traiter les voix, aussi bien dans le *solo* que dans les ensembles et les chœurs, au rôle de l'orchestre, à la concordance entre l'action dramatique et le texte musical, à la bonne prosodie et à la déclamation lyrique... Procédez enfin comme si vous étiez chargé de rédiger un compte rendu critique et analytique de l'ouvrage, en vous efforçant toutefois de faire abstraction de l'interprétation et de la valeur des interprètes, auxquels vous devez substituer par la pensée les interprètes et l'interpré-

1. Schumann, *locō cit.*

tation rêvés par l'auteur. C'est ainsi que vous arriverez à former votre jugement, et à avoir le droit d'affirmer des admirations et des préférences basées sur autre chose que la mode ou le *snobisme* du public. A une deuxième audition, si vous avez la conviction d'avoir bien pénétré la pensée de l'auteur et ses procédés, il pourra être meilleur, au contraire, de venir au théâtre sans la partition, et de vous laisser empoigner par l'action. Après l'analyse, l'émotion. — On peut préconiser l'ordre inverse : s'exposer d'abord à subir l'émotion, et ensuite en rechercher les causes. C'est peut-être affaire de tempérament; vous pouvez en essayer. Je préfère procéder comme je l'ai dit, parce qu'il n'en est pas dans le drame lyrique, ou dans l'opéra, même dans l'opéra-comique, comme dans l'opérette ou dans la féerie, où la surprise et l'inattendu jouent un rôle important. Une grande œuvre musicale vraiment belle produit autant d'impression à la dixième audition qu'à la première, quelquefois plus (c'est même là la marque des vrais chefs-d'œuvre), et conséquemment il n'y a pas à faire entrer cet élément de l'imprévu en ligne de compte pour sa saine appréciation, à plus forte raison pour l'analyse à titre d'étude dont nous parlons ici.

Les plus difficiles conviendront que notre plan d'études du compositeur, s'il a pu un instant leur apparaître comme plus chargé qu'ils ne s'y attendaient, n'est vraiment pas trop pénible, et comporte certains bons moments, car, en fin de compte, l'obligation d'aller souvent au théâtre ou au concert, même

avec les moyens de s'y intéresser plus intelligemment que le commun des mortels, ferait envie à bien des étudiants, quelle que soit leur branche d'étude, et n'apparaîtra à personne comme une exigence bien cruelle.

Il en est de même d'une petite érudition aussi facile que nécessaire à acquérir, comme complément même de ces auditions instructives : c'est celle de l'*histoire de la musique*. Entendre un auteur et ne pas savoir à quelle époque il vivait, ni quel homme c'était, ni à quelle école il se rattache, ni quelles sont ses principales productions, c'est s'exposer à des méprises regrettables, ridicules même vis-à-vis de soi-même, et de nature à fausser tout jugement équitable.

Or, en quelques soirées consacrées à la lecture de quelques ouvrages bien écrits sur ce sujet, de quelques *mémoires* ou recueils de *biographies* d'artistes célèbres, on arrivera rapidement à posséder cette connaissance ou à la compléter, si on a eu déjà, dans des études antérieures, l'occasion de l'effleurer. J'ai dit avec intention *quelques* ouvrages, et non pas *un* ouvrage, parce que, pour la plupart, ils sont entachés de partialité ou d'inexactitudes, et qu'en en lisant plusieurs, ils se serviront de correctifs les uns aux autres.

Maintenant je veux parler d'un tout autre genre d'étude, plein d'attrait, lui aussi, parce qu'il est, de sa nature même, très varié, et parce qu'il n'est que superficiel, contrairement à tous ceux dont nous avons eu à parler jusqu'ici ; aussi parce qu'il est un

acheminement vers l'étude, séduisante entre toutes, de l'orchestration, dont le tour viendra bientôt. Il s'agit ici d'acquérir une connaissance simplement sommaire du maniement d'un des instruments appartenant à chacun des trois groupes principaux de l'orchestre : les cordes, les bois, les cuivres. Celui qui saura, pendant le temps que durent ses études d'harmonie, de contrepoint et de fugue, trouver *une heure* par jour pour étudier, la première année un instrument à cordes, la deuxième année un instrument à vent en bois, et la troisième un instrument en cuivre, quitte à les abandonner totalement l'un après l'autre, n'aura presque plus rien à apprendre en matière d'instrumentation; il aura acquis, par ce fait seul, une maîtrise incomparable, car, par chaque instrument qu'il aura ainsi pratiqué, il connaîtra très suffisamment ceux de la même famille, et, par la réunion des trois, la totalité de l'orchestre. Et, je le répète, une heure par jour pendant trois ans suffit pour réaliser cet idéal qui paraît prodigieux : posséder la connaissance de tous les organes de l'orchestre!

Qu'on choisisse, dans chaque groupe, un instrument ou un autre, me semble à peu près indifférent; pourtant, de préférence, je prendrais le violoncelle, la clarinette et le cor. Le violoncelle, parce qu'il me paraît un peu moins irritant pour les nerfs que le violon dans les premiers mois d'étude, où nécessairement on joue un peu faux; la clarinette, à cause de ses divers registres si bien tranchés; le cor, parce que c'est sans contredit le plus noble de la famille,

et aussi à cause des sons bouchés qui lui sont spéciaux. Si on trouve plus aisément des professeurs pour le violon, la flûte et la trompette, je n'y vois pas grand inconvénient, mais les voisins seront un peu plus à plaindre.

Il faut que le professeur comprenne bien ce que nous cherchons, et qu'il donne la leçon tout autrement que lorsqu'il s'agit de former un virtuose; que ce qu'on lui demande est beaucoup moins d'apprendre à jouer de l'instrument que d'expliquer comment on en joue; et surtout de tenir compte qu'en raison du programme général d'études qu'on a adopté, on ne peut consacrer à cela qu'une année environ.

En un an de violon ou de violoncelle, un élève à l'intelligence ouverte peut aisément arriver à connaître : le doigté des gammes et des arpèges usuels, celui des accords en doubles, triples et quadruples cordes, la façon de produire les sons harmoniques naturels et artificiels, et par-dessus tout, ce qui a le plus d'importance, les effets divers qui résultent de la variété des coups d'archet. Tout cela, il l'exécutera gauchement, maladroitement, mais peu importe, il saura distinguer ce qui est possible, facile, difficile ou impossible; c'est tout ce qu'il lui faut. En un an de clarinette, il pourra arriver à attraper l'embouchure, à connaître la tablature et les divers doigtés de toutes les notes, le timbre des trois registres et les formes de traits les plus familières. En un an de cor simple, il saura comment se produisent les sons naturels et les sons bouchés, et là encore, s'il n'arrive à les faire sortir que difficilement et en y met-

tant beaucoup de temps, il se rendra un compte exact du fonctionnement des instruments de cuivre et de ce qu'on peut leur demander. Quelques leçons pourront être consacrées au cor à pistons, comme complément.

Tout cela peut se faire aisément pendant le courant des études de contrepoint et de fugue, car elles sont moins envahissantes que celle de l'harmonie : au lieu de quatre heures par jour, il en suffira de deux bien employées ; c'est ici surtout qu'il convient d'appliquer l'adage latin : *Festina lente,* hâte-toi lentement.

Donc, l'une des deux heures reprises sur le travail écrit pourra être utilisée à cette étude sommaire des instruments. Il nous en reste une ; qu'allons-nous en faire ? L'emploi le plus intéressant pour celui qui s'est déjà initié par la lecture à l'histoire de la musique : prendre un auteur quelconque, selon ses propres sympathies, et en déchiffrer toutes les œuvres qu'on pourra se procurer, chronologiquement, en commençant par la première, de façon à le suivre pas à pas, à le voir se développer comme on tente de se développer soi-même. Après celui-là, un autre, puis d'autres, tant qu'on voudra, en relisant pendant ce temps, si c'est possible, leurs biographies (il y en a qui ont laissé des autobiographies, des mémoires) et en tâchant de se rendre compte de l'époque à laquelle a été écrite telle ou telle œuvre, sous quelle influence, etc.

Ici, comme partout, l'étude des grands classiques est toujours la meilleure, la plus importante, et doit

passer en premier; mais cela ne veut pas dire qu'on doive négliger les modernes et les contemporains : ce serait une grosse faute, une véritable lacune dans l'éducation. Dans l'impossibilité matérielle, faute de temps, de les étudier tous l'un après l'autre, il vaut mieux en choisir quelques-uns, ceux vers lesquels on se sent le plus attiré, et en faire la connaissance intime, que s'éparpiller en papillonnant sur un grand nombre.

Pour avoir réellement la connaissance intime et complète d'un auteur, il faudrait le lire *trois fois* avec une attention toujours soutenue : la *première* fois, d'un bout à l'autre, de son commencement à sa fin, dans l'ordre où les œuvres se sont produites; la *deuxième,* par catégories d'œuvres : symphoniques, théâtrales, religieuses, vocales, instrumentales,... toujours chronologiquement dans chaque catégorie; la *troisième,* en ne s'attachant plus qu'aux points culminants, aux grands chefs-d'œuvre, et en les soumettant à une étude approfondie.

Un tel procédé d'investigation, si on voulait l'appliquer à Bach, à Haydn ou à Beethoven, pourrait absorber la vie d'un homme. Nous l'indiquons sans le conseiller, car il serait vraiment trop envahissant, et seulement pour faire comprendre comment peuvent être conduites des études moins approfondies, tout en conservant pour base le même principe méthodique, ou s'attaquant à des producteurs moins prolifiques.

Nous entendons surtout dire par cela qu'on ne peut vraiment avoir la conviction de connaître à fond

un homme de génie que si l'on a suivi la marche de son développement et étudié jusque dans leurs moindres détails ses œuvres maîtresses.

C'est en lisant ainsi beaucoup de bonne musique, et en apportant dans cette lecture l'esprit d'analyse et d'observation, qu'on arrivera le plus sûrement à se pénétrer de l'importance de la *forme*, comme aussi à connaître les *formes* musicales, la *coupe* et les *proportions* normales à donner à une œuvre de genre quelconque, telles que les grands maîtres classiques ou romantiques les ont établies, soit à l'aide de longs tâtonnements, soit par les puissantes déductions de leur logique géniale. On observera que ces formes, qui varient dans de larges limites selon les époques, les écoles, les styles, et aussi selon la fantaisie de chaque compositeur, laquelle ne perd jamais ses droits, ont toutes une partie ferme, fixe et immuable, qui leur est caractéristique, et à côté de cela, une souplesse et une élasticité dans les proportions qui leur enlève toute rigidité pédagogique et laisse l'imagination s'exercer librement.

L'art des formes, qui a une importance considérable en matière de composition, c'est l'art des proportions harmonieuses, c'est l'*harmonie des formes*, telle qu'on la comprend en architecture.

Son importance se fait sentir dans tous les détails comme sur l'ensemble, depuis la structure d'un simple motif jusqu'aux grandes divisions d'un ouvrage de longue haleine. « Ce n'est pas le caprice d'un « compositeur qui a établi les différentes formes et les « exigences esthétiques : c'est ainsi que vous ne pour-

« rez pas changer les formes de la sonate sans faire « alors simplement de la fantaisie, quelque chose qui « ne sera ni une symphonie, ni une sonate, ni un con- « certo. L'architecture, dans ses lois élémentaires, est « l'art qui se rapproche le plus de la musique ; peut-on « se représenter une maison, une église ou un édifice « quelconque sans une forme arrêtée? Peut-on ima- « giner un édifice dont la façade serait d'une église, « dont une autre face serait d'un pavillon, et les côtés « d'une gare ou d'une usine[1]? »

Une œuvre musicale ne peut pas plus se passer de logique dans ses dimensions et dans son équilibre, qu'un discours ou une œuvre poétique. Les poètes ont leurs formes : le sonnet, le madrigal, la ballade, l'ode, la méditation, les stances, strophes, couplets, etc., sont autant de formes poétiques. Les musiciens ont les leurs, qu'il n'y a pas lieu d'énumérer ici au complet, mais dans lesquelles on reconnaît comme principales et typiques : la mélodie, la romance, l'air, le lied, le glee, la chanson, la canzonetta, le récitatif; la fugue, la symphonie, la sonate, le concerto (ces trois dernières proches parentes), l'ouverture, les marches de divers caractères, les airs de danse ou de ballet, etc. Sans la forme, l'œuvre manque d'homogénéité ; le génie doit savoir s'y asservir ; c'est au talent qu'il appartient de l'y contraindre, tout en y introduisant l'autre élément indispensable, la variété.

« *La variété dans l'unité,* » c'est la formule de

1. A. Rubinstein, *la Musique et ses Représentants.*

l'œuvre d'art, quelle qu'elle soit : or, l'unité ne peut s'obtenir sans le respect de la forme, qui n'est pas une contrainte, mais un soutien de la pensée :

« Ce n'est rien sans l'esprit, c'est tout avec l'idée[1]. »

La forme est la charpente, l'ossature de toute construction musicale : si on ne la voit pas, on doit la sentir, comme en peinture ou en sculpture on sent l'anatomie, le corps sous les plis du vêtement, et dans le corps le squelette. Les musiciens qui traitent légèrement cette branche de leurs études ne produisent jamais que des œuvres décousues, sans lien, vagues et sans force, dépourvues de cohésion et manquant de tenue. Celui même qui entend innover doit plus que tout autre n'ignorer aucune des formes classiques, et comprendre la logique avec laquelle elles découlent et dérivent les unes des autres : car, sans cela, croyant avoir inventé un nouveau plan, il retomberait plus d'une fois dans des coupes déjà anciennes, ce qui équivaut à enfoncer une porte ouverte.

Quand on aura mené à bien toutes ces études, vraiment attrayantes et pleines de variété, qui sont la rhétorique et la philosophie de la musique, on pourra commencer à se reconnaître à soi-même un certain degré d'érudition, à avoir conscience qu'on sait quelque chose, ce qui est loin d'être désagréable.

1. Victor Hugo.

Or donc, lorsque le temps sera arrivé où l'on aura été capable d'écrire d'une façon satisfaisante une fugue à quatre parties, on pourra, tout en continuant à pratiquer cet admirable exercice, commencer à s'occuper un peu d'instrumentation et d'orchestration, ce qui constitue un nouveau chevauchement dans les études, et conséquemment fait gagner du temps.

Pour beaucoup, les deux mots : instrumentation et orchestration, sont synonymes. Il y a pourtant une nuance : l'instrumentation à proprement parler, c'est la connaissance personnelle de chaque instrument considéré individuellement, c'est-à-dire de tout ce qu'on peut lui demander et de tous les effets qu'on en peut obtenir; l'orchestration, c'est l'art de les grouper, de jouer avec eux, d'obtenir par leurs inépuisables combinaisons des timbres variant à l'infini, de les mélanger entre eux comme le peintre mélange les couleurs de sa palette.

L'instrumentation est une science; l'orchestration est un art.

Comment apprend-on l'instrumentation? D'abord dans les traités spéciaux, puis en lisant des méthodes d'instruments, surtout en mettant la main à la pâte et en s'essayant à jouer de quelques-uns d'entre eux : beaucoup aussi en lisant des choses bien écrites, et en observant comment les maîtres les plus savants en la matière ont traité chaque organe de l'orchestre, les effets spéciaux qu'ils lui ont demandés, la nature et la forme des traits qui lui sont faciles ou plus familiers. Comme toutes les sciences, elle s'acquiert par la lecture, l'observation et l'expérimentation.

Comment apprend-on à orchestrer? En orchestrant.

« L'orchestration d'un morceau musical est comme « la peinture d'un tableau; la combinaison des instru- « ments est comme le mélange des couleurs selon le « coloris qu'on veut obtenir. Et de plus, il y a aussi « dans l'instrumentation la lumière et l'ombre[1]. »

L'exercice le plus simple consiste à prendre une bonne réduction au piano, à deux ou à quatre mains, d'une ouverture ou d'un fragment de symphonie, d'aller l'entendre exécuter par l'orchestre, en observant de son mieux, en notant au vol, par les yeux comme par les oreilles, à quels instruments l'auteur a confié tel ou tel passage, phrase de chant, trait, etc., et de tenter ensuite de réorchestrer ce même morceau de la même manière. Quand ce travail sera terminé et qu'on le confrontera avec la partition originale, on éprouvera un prodigieux étonnement. Cela ne lui ressemblera en rien. Alors, en comparant les deux textes, celui de l'auteur et le sien, note par note, partie par partie, en recherchant dans tous les plus petits détails la cause de la supériorité de celui-ci sur celui-là (remarquez que j'ai la politesse de ne pas dire lequel!), on se donnera à soi-même et tout seul la meilleure et la plus profitable des leçons d'orchestration.

Après avoir renouvelé plusieurs fois cette expérience et être arrivé à une reconstitution à peu près satisfaisante, on pourra, on devra même augmen-

[1]. Rubinstein, *loco cit.*

ter la difficulté en supprimant l'audition préalable à l'orchestre et en cherchant à deviner, sans autre guide que le sentiment musical, les timbres que l'auteur a dû désirer. Et toujours on comparera avec la partition.

L'exercice inverse peut aussi être recommandé : prendre une partition d'orchestre, et en faire une réduction fidèle et respectueuse pour piano à deux ou à quatre mains, ou pour deux pianos, ou même pour un petit nombre d'instruments choisis *ad hoc*; ce travail de transcription, analogue à celui du graveur qui reproduit un tableau, et qui, ne pouvant en rendre les couleurs, en fait néanmoins deviner les nuances par des valeurs relatives, oblige l'élève à fouiller à fond l'orchestration, dont aucun détail ne peut lui échapper. C'est donc très instructif.

C'est une des rares branches du savoir musical que l'on puisse étudier seul, par l'observation et la comparaison. Cela n'empêche pas que, si l'on peut avoir les conseils d'un compositeur de talent, expert en la matière, on devra les rechercher avec le plus grand empressement.

Il existe aussi des traités d'orchestration, et l'on devra d'autant plus les lire, qu'ils sont presque toujours écrits par des hommes d'une compétence indiscutable. On y apprendra la théorie de l'orchestration, on y verra analysés et expliqués les procédés employés par les maîtres, et cette lecture complétera l'instruction déjà acquise par de fréquentes auditions symphoniques. C'est maintenant plus que jamais qu'il ne faut pas aller au concert sans être muni

d'autant de partitions qu'on en peut porter avec l'aide de quelques amis dévoués; car à présent qu'on a subi toutes les initiations, il n'y a plus de raison pour que rien vous demeure caché. Et si l'on comprend tout, tout devient sujet d'étude.

La leçon idéale, pour cet art si subtil et si délicat, véritable coloris de la musique, ce serait de pouvoir entendre ses propres essais dans une salle de concert, afin de juger de l'effet par soi-même, comme le peintre qui se recule pour voir son tableau. Quelques amateurs richissimes, ou quelques rares jeunes artistes bien servis par leurs relations avec un chef d'orchestre, peuvent seuls se payer ce luxe oriental ou obtenir de loin en loin une telle faveur; la palette de couleurs vivantes qu'est un orchestre symphonique ne coûte pas bon marché. Pourtant, on arrive à orchestrer convenablement, sinon encore savamment et avec toute la délicatesse désirable, avec de l'esprit d'observation et en multipliant les occasions d'assister non seulement à des exécutions, mais peut-être encore plus à des répétitions partielles, où un chef habile fait répéter isolément les divers groupes avant de les réunir, disséquant ainsi, pour ainsi dire, la partition. Il est même encore plus avantageux, pour acquérir la pratique, de pénétrer personnellement dans le sein de l'orchestre et d'en faire partie; il est rare qu'un musicien d'orchestre, ne considérant pas trop ses fonctions comme un métier, ne devienne pas, par simple routine, capable d'orchestrer lui-même d'une façon parfaitement logique. Si donc on possède suffisamment le méca-

nisme d'un instrument, on devra considérer comme très instructif de tenir sa partie, fût-ce à titre d'amateur surnuméraire, dans un bon orchestre de concert ou de théâtre : on y apprendra même des ficelles et des tours de main, des *trucs*, que ni traités ni professeurs ne peuvent enseigner ; et si un jour on est appelé à conduire soi-même un orchestre, on appréciera vivement d'avoir appris à obéir avant d'avoir à commander.

L'emploi de timbalier, pour être bien tenu, exige un musicien consommé, ainsi que tous ceux de la *batterie* (c'est ainsi qu'on appelle le groupe des instruments à percussion : timbales, grosse caisse, cymbales, tambour, triangle), en raison de la responsabilité qui leur incombe. Un coup de timbale donné mal à propos peut mettre tout l'orchestre en désarroi. Tous ces instruments à percussion s'apprennent en un laps de temps de quelques jours ou quelques minutes ; si donc on n'est pas suffisamment habile sur le violon ou le hautbois, on peut toujours briguer un de ces postes de confiance, et être certain de voir sa candidature bien accueillie par tout directeur d'orchestre, si on se présente à lui avec le titre d'harmoniste et de fuguiste. J'étonnerais beaucoup de gens en citant ici tous les grands compositeurs qui ont tenu pendant bien des années des emplois de timbaliers, seulement à la Société des Concerts et dans les grands théâtres de Paris, et leur ont dû en partie le développement de leur talent dans l'art de l'instrumentation et de l'orchestration.

C'est aussi par la participation aux exécutions symphoniques qu'on apprend le mieux l'art de diriger, de communiquer sa volonté et de se faire comprendre par des gestes presque imperceptibles ; il peut se présenter tel cas où le chef, soit pour aller juger d'un effet au fond de la salle, soit pour faire répéter des groupes isolément, sera disposé à céder un instant sa baguette à un membre de l'orchestre qu'il considère comme un solide musicien. Il faut saisir de telles occasions avec le plus grand empressement, comme aussi celles de diriger des auditions intimes de chœurs d'amateurs ou de petits orchestres. En un mot, ne jamais laisser échapper une occasion de mettre la main à la pâte, et faire, de façon ou d'autre, acte de musicien.

Et la composition? me dira-t-on, il n'en a pas encore été question. Quand en parlerons-nous?

Nous n'en parlerons jamais, si vous le voulez bien, parce que c'est absolument inutile après ce que nous avons dit.

Si celui qui aura fait, selon notre conseil, de solides études littéraires, scientifiques et philosophiques ; qui se sera livré à la lecture sérieuse de poètes et de prosateurs, aura fréquenté les musées, y apprenant à admirer peintres, sculpteurs et architectes ; qui aura vécu dans un milieu intellectuel et artistique ; qui aura voyagé, vu et étudié les beautés de la nature et les civilisations de divers pays ; qui aura étudié l'histoire, la mythologie, quelque peu le latin, l'acoustique et l'histoire de la musique ; celui

qui aura poussé à fond les études de solfège, piano, harmonie, contrepoint, fugue, lecture de partition, analyse musicale, orchestration, ébauché celles du violoncelle, de la clarinette et du cor ; qui aura assisté intelligemment à beaucoup de concerts, de représentations théâtrales lyriques et dramatiques ; qui se sera nourri de la sève des maîtres,... si celui-là, dis-je, n'est pas encore mûr pour faire de la composition, c'est qu'il manquait réellement d'aptitudes, et il fera bien d'y renoncer. Mais qu'allait-il donc faire dans cette galère?

Ce n'est pas ainsi qu'il en sera, et on n'a pas à le craindre. Voici, au contraire, ce qui se sera très probablement passé, sans que j'aie eu, ni aucun autre, besoin de le conseiller. A peu près dès le début des études, si ce n'est avant, le jeune homme aura été pris du *tracasson* de composer, et il aura composé, peut-être même en cachette, s'il est d'une nature timide, ou en montrant ses essais à ses maîtres, ce en quoi il aurait eu grandement raison. En effet, ces premiers essais, quels qu'ils soient, doivent toujours être encouragés, à la condition qu'ils ne consistent qu'en pièces de courte durée, de l'importance d'un menuet, d'une romance sans paroles ou d'une petite mélodie sur un texte poétique, d'un motet, et qu'ils n'empiètent pas sur le temps normalement consacré aux études, qui doivent passer avant tout.

De plus, ces essais, il faut les dater et les conserver, afin qu'ils puissent servir de type de comparaison, plus tard, pour la constatation des progrès et du développement intellectuel. Et il faut continuer

ainsi, pendant toute la durée des travaux d'harmonie, de fugue et d'orchestration, à produire de petites pièces brèves et sans prétention, cela tant qu'on le voudra, pourvu que cela ne porte en rien atteinte aux études quotidiennes régulières, et que cela ne leur enlève pas un instant.

On peut aussi prendre les huit ou dix premières mesures d'une œuvre de maître, et s'exercer à les développer sans en altérer le caractère, et en conservant le plus possible, dans tout le morceau, le style et l'allure du début. C'est un très bon exercice, amusant et instructif, qui peut être varié de bien des manières, faciles à imaginer. Puis il arrivera enfin un moment où, ayant acquis tout son outillage pièce par pièce, ayant appris de plus, par la lecture assidue des grands maîtres, la forme et la structure d'une sonate, d'une symphonie, d'un oratorio.... qui sont des formes classiques, comme aussi les formes plus modernes de l'opéra, de la tragédie lyrique, du poème symphonique,... on se sentira armé pour se lancer dans le domaine de la grande composition et y voler de ses propres ailes, en inventant à son tour. En ce jour trois fois heureux, la composition deviendra la seule et unique étude, dans laquelle se confondront toutes les autres, ainsi que toutes les connaissances annexes laborieusement, mais combien agréablement, acquises; il n'y aura plus de raisons pour se limiter à de petits ouvrages d'envergure mesquine; on pourra au contraire élargir son cadre de jour en jour, se livrer à son inspiration (toujours si on en a) et à tous ses caprices, certain que le

talent est là pour la maintenir, s'il y a lieu, dans ses écarts, ses débordements illicites, et la faire rentrer dans le droit chemin en lui parlant le langage de la raison. On aura ce sentiment heureux qu'on a conquis la maîtrise de son art, qu'on en a pénétré tous les procédés, qu'aucun de ses secrets ne vous est plus caché, qu'à présent toutes les audaces vous sont permises. A ce sentiment se mêlera souvent un autre sentiment non moins noble, encore plus élevé et surtout plus fertile : c'est que, *lorsqu'on sait tout, on ne sait rien encore,* que tout cela n'était qu'un préambule, et que ce n'est qu'à partir du jour où tous les matériaux sont réunis à pied d'œuvre, classés, numérotés et étiquetés, que l'édifice commence à s'élever et sortir de terre.

C'est donc ici que commencent les véritables études du compositeur, et c'est ici aussi que nous devons l'abandonner, puisqu'il a désormais en main tout ce qu'il lui faut pour devenir son propre et unique maître. A lui seul appartient dorénavant de décider dans quel sens il devra orienter les rameaux de l'arbre dont nous l'avons aidé à implanter solidement les racines, de choisir l'école sous la bannière de laquelle il lui sera doux de se ranger (car il faut toujours appartenir à une école ou au moins s'y rattacher avant de songer à devenir chef d'école soi-même!), de juger quelles sont, parmi les bases de son érudition, celles qui manquent de solidité et qu'il convient d'étayer ou de reprendre en sous-œuvre.

Comme un véritable Juif-Errant, il aura toujours

à marcher vers la connaissance du Beau, toujours à étudier et toujours à chercher. Mais les conditions sont changées, et ici il ne lui serait plus guère possible d'assigner pour lui-même et pour chaque jour, comme autrefois, une heure précise et invariable à chaque nature de travail. L'idée est capricieuse, il faut la prendre quand elle veut bien venir. Un jour, on ne fera rien; le lendemain, on travaillera toute la journée. On aura de longues périodes sans l'ombre d'inspiration, puis tout à coup les idées bouillonneront... C'est du moins ce qu'on a toujours entendu dire!

Certainement il y a une part de vrai là dedans : on n'est pas toujours également disposé à composer; mais cela n'est entièrement et rigoureusement vrai que pour les esprits paresseux et nonchalants; les autres savent se secouer, solliciter l'inspiration et la forcer à venir collaborer avec eux quand cela leur plaît. Ah! par exemple, lorsqu'on la tient, la mâtine, il ne faut pas la laisser échapper, il faut la saisir aux cheveux, s'enfermer avec elle, interdire sa porte à ses meilleurs amis, et l'obliger à vider son sac jusques au fond. Ce qui prouve bien, j'y reviens, qu'on peut obliger sa muse à rendre ses visites à heures fixes, c'est que — le fait est notoire — beaucoup de grands artistes ont leurs heures de prédilection pour composer, qui, le plus souvent, leur sont imposées par les exigences de leur vie, aussi bien que par leurs conditions d'habitation; les uns sont *du matin*, les autres *du soir*, comme d'ailleurs presque tous les travailleurs de la pensée; il y en

a peu de l'après-midi; chacun d'ailleurs a sa manière de travailler.

Haydn était très matinal, et pourtant il ne travaillait jamais qu'en grande toilette, semblable en cela à Buffon; il commençait par se raser soigneusement, se poudrait, et se passait au doigt une certaine bague, un saphir, je crois, entouré de brillants, que lui avait donné le grand Frédéric, à moins que ce ne soit le prince Esterhazy; cela fait, il s'enfermait dans une pièce silencieuse, et écrivait pendant plusieurs heures consécutives, cinq ou six, sans discontinuer.

Mozart, le doux et pieux Mozart, était parfois moins précieux, et composait un peu partout, et dans toutes les conditions : « Lorsque je me trouve « bien disposé, de bonne humeur, livré tout à fait à « moi-même; lorsque je suis seul et que j'ai l'âme « calme et satisfaite; que, par exemple, je suis en « voyage dans une bonne voiture, ou que je me pro- « mène à pied après un bon repas, ou que, la nuit, je « me suis couché sans avoir sommeil, c'est alors que « les idées me viennent et qu'elles s'offrent en foule « à mon esprit. Celles qui me plaisent, je les retiens, « et même je les fredonne, comme d'autres m'ont dit « du moins. Dire d'où elles me viennent et comment « elles arrivent, cela me paraît impossible; ce qui « est certain, c'est que je ne les fais pas venir quand « je veux[1]. » Elles venaient heureusement assez souvent sans cela, et le poursuivaient jusque dans

1. Mozart, *Correspondance.*

les estaminets de Vienne, de Prague et de Munich, où il aimait fort à jouer au billard en fumant la pipe et composant dans sa tête.

Rossini, je puis en témoigner personnellement composait à peu près constamment et de toute façon, rarement au piano, le plus souvent le soir ou la nuit, et, comme Mozart, trouvait souvent l'inspiration en voiture ou en chaise de poste; dans les cahots irréguliers de ces véhicules, il percevait des rythmes, et de ces rythmes naissaient des mélodies. Nul doute qu'il n'eût pu en trouver dans la trépidation du chemin de fer, s'il avait osé essayer; mais il avait une telle frayeur de ce mode de locomotion, qu'on n'a jamais pu le décider à mettre le pied dans un wagon. Qui sait si l'automobile ne va pas devenir une nouvelle source d'inspiration?

Haendel, l'homme aux conceptions grandioses, était loin de mépriser l'appui d'une bonne bouteille de très bon vin.

Gluck préférait le champagne, et composait en gesticulant violemment, en marchant et en mimant tous ses personnages, souvent au grand air, dans un jardin, sur une pelouse.

Beethoven, lui aussi, trouvait indubitablement dans le mouvement et dans la marche un auxiliaire puissant à l'inspiration. Quelle que fût la saison, tous les jours, après son dîner, qui avait lieu à une heure, selon la coutume viennoise, il partait en promenade et faisait à grands pas deux fois le tour de la ville de Vienne; ni froid, ni chaud, ni pluie, ni grêle, rien n'était capable de l'arrêter. C'est alors

que sa verve atteignait toute son ardeur; il semble que le mouvement de ses jambes était utile à l'activité de son génie. Quand il habitait la campagne, il se promenait souvent des journées entières, toujours seul, et dans les lieux les plus agrestes et les plus solitaires. « Il composait en marchant, et « n'écrivait jamais une note avant que le morceau « dont il avait le plan dans la tête ne fût entièrement « achevé[1]. » Sa pensée s'élaborait lentement, laborieusement, et ses thèmes, même ceux qui se présentent sous l'aspect le plus simple et le plus naturel, étaient bien des fois remaniés par lui avant qu'il ne s'arrêtât à leur forme définitive, ainsi qu'on peut s'en assurer en parcourant ses manuscrits, réunis à Bonn dans sa maison natale; mais lorsqu'il était fixé, tout l'ensemble de la composition était saisi par sa puissante intelligence. Aussi était-il d'une distraction inouïe : il entrait dans un restaurant, s'asseyait un instant, et demandait l'addition au garçon stupéfait, sans avoir rien commandé. Sa maladresse était prodigieuse, « il cassait d'ordinaire toutes les « choses auxquelles il touchait; aucun meuble chez « lui, et moins que tout autre un meuble de prix, « n'était à l'abri de ses attaques, et bien des fois « son encrier tomba dans le piano auprès duquel il « travaillait[2], » lequel, religieusement conservé au musée de Bonn, en conserve des traces indélébiles. Bien qu'ayant toujours vécu au milieu de la haute aristocratie viennoise, où la danse de salon était fort

1. Fétis, *Biographie universelle des musiciens.*
2. W. de Lenz, *Beethoven et ses trois styles.*

en honneur, « il ne parvint jamais à danser en me-« sure[1] ».

Hérold composait en se promenant, fredonnant ou chantonnant, souvent aux Champs-Élysées, et croisait immanquablement sans les reconnaître ses meilleurs amis.

Gounod composait surtout à la table, ou du moins de tête : quand il écrivait, tout était absolument net dans son cerveau ; ses manuscrits en témoignent. Il avait constamment avec lui ou près de lui un calepin sur lequel il jetait au vol ses idées, à mesure qu'elles avaient pris forme dans son esprit, cela en toute circonstance, même à table ; il ne semble pas qu'il ait eu d'heures de prédilection, mais il est certain qu'il ne travaillait pas la nuit, au moins dans les derniers temps de sa vie, mais de préférence après dîner et très avant dans la soirée. Dans son vaste et imposant cabinet de travail, il avait un grand orgue de Cavaillé-Coll, un piano à queue grand format d'Érard, et un piano-bureau de Pleyel qui lui servait souvent de table à écrire.

Wagner aimait à écrire debout, devant un grand pupitre-table, comme ceux des comptables de magasin ; ses partitions étaient écrites sans rature, d'une superbe écriture calligraphique, admirable de netteté et de fermeté, digne d'un copiste de profession.

Berlioz, qui ne pratiquait comme instruments que la guitare, la flûte et le flageolet, travaillait nécessairement à la table.

1. Ferd. Ries, élève de Beethoven.

César Franck, qui fut un chef d'école, ne composait guère qu'à partir de neuf heures du soir, occupé qu'il était à peu près toute la journée par ses leçons et autres devoirs professionnels, et continuait assez avant dans la nuit; merveilleux improvisateur, il travaillait de préférence au piano, et commençait toujours, comme pour se mettre en train, par se jouer à lui-même plusieurs œuvres de compositeurs contemporains possédant sa prédilection, parmi lesquels assez souvent C.-V. Alkan, musicien fort peu connu de la génération actuelle, mais dont les œuvres pour piano, ingénieuses et solidement charpentées, méritaient infiniment mieux que cet oubli. Il écrivait d'abord sur une double portée de piano, en réservant une troisième ligne pour noter quelques dessins caractéristiques d'orchestre; il faisait ensuite un brouillon complet au crayon, le retouchait minutieusement, et enfin écrivait à l'encre la partition définitive.

Meyerbeer travaillait d'une façon régulière le soir, et son domestique avait l'ordre de l'arracher du piano à minuit sonnant.

Schumann n'admettait pas que l'on composât autrement qu'à la table; il travaillait un peu le matin, un peu le soir, mais il mûrissait et combinait longuement ses œuvres avant d'en jeter une note sur le papier, et en essayait des passages au piano.

Mendelssohn, au contraire, en sa qualité d'admirable improvisateur, employait beaucoup le piano, et préférait le travail du matin.

Ambroise Thomas, lorsqu'il était célibataire, avait

fait percer un tout petit trou dans sa porte, à la hauteur de l'œil, par lequel il pouvait voir qui sonnait, et il n'ouvrait guère qu'à ses collaborateurs ou à ses élèves préférés; quand on pénétrait chez lui, vers huit heures du matin, on voyait toujours sur son piano, écrite au crayon, de la musique en train, qu'il mettait soigneusement de côté dès votre arrivée. D'où l'on peut supposer qu'il travaillait le matin... et peut-être aussi le soir. C'est tout ce que j'en sais de cette époque. Dans son âge mûr et dans sa vieillesse, il portait toujours sur lui des carnets de papier réglé sur lesquels il notait les pensées qui se présentaient à son imagination; au milieu d'une promenade, d'une conversation, d'un repas entre intimes, on le voyait cesser de causer, son regard se voilait.... et il tirait de sa poche un petit carnet. Quant au travail suivi, à l'écriture proprement dite, il tenait à l'isolement complet, et préférait de beaucoup la nuit, aussi bien à Paris qu'à la campagne. Il composait souvent au lit, mais souvent aussi il se levait et restait au piano plusieurs heures. Détail intéressant : il n'a jamais passé un jour sans faire, en se levant, après quelques exercices de gymnastique hygiénique, une heure de gammes, d'exercices et d'études, toujours les mêmes, de Moschelès, Hummel et Chopin, son auteur de haute prédilection.

Auber travaillait généralement la nuit, et très tard, jusqu'à deux ou trois heures du matin, afin d'éviter les bruits du dehors. Sa vieille servante Sophie, qui soignait le linge, n'aimait pas les orgues de Barbarie; elle a dit un jour à Auber devant moi :

« J'ai les orgues de Barbarie en horreur, j'aime encore mieux le bruit que vous faites la nuit avec votre piano. » Cette sortie a beaucoup fait rire M. Auber.

Lorsque les exigences de sa vie très mondaine l'obligeaient à abandonner son travail du soir, il se levait à cinq heures du matin, et travaillait jusqu'à onze heures.

Halévy avait une table-piano qu'on lui avait faite chez Pleyel. Il causait volontiers tout en orchestrant; de temps en temps il tirait son clavier, y frappait quelques accords, puis le repoussait comme on fait d'un simple tiroir, et continuait à écrire.

Boïeldieu aussi écrivait au piano

Félicien David, étant peu pianiste, s'aidait parfois de son violon.

Adolphe Adam, dont le clavier, du côté de la main droite, était criblé d'innombrables taches d'encre, travaillait presque toujours à son piano à queue; il jouait huit, dix, douze mesures, puis les écrivait.

Bizet travaillait surtout le soir, et plus encore la nuit ; il se servait souvent d'un piano-bureau de Pleyel, comme du reste Gounod et Halévy.

Guiraud travaillait dès son lever, qui avait lieu... au plus tôt à midi, au plus tard à quatre heures; il continuait jusqu'à six heures, s'interrompait pour dîner, et se remettait à l'œuvre jusqu'à une heure avancée de la nuit. Il se servait aussi du piano, mais seulement comme contrôle, après avoir écrit sur sa table.

Léo Delibes avait installé sa table de travail à côté

de son piano droit, dans une mansarde assez silencieuse et confortablement capitonnée, au-dessus de son appartement.

Massenet ne compose que le matin, de cinq heures à neuf heures, et à la table ; à neuf heures, sa journée de compositeur est finie...

Mais ne commettons pas d'indiscrétions à l'égard des illustres compositeurs vivants, et laissons-les travailler à leur guise.

Je me suis laissé dire que quelques anciens avaient des habitudes bizarres :

Cimarosa, par exemple, à l'opposé de tous les autres, qui recherchent le calme et le silence, trouvait une excitation à sa verve dans les lumières et le bruit.

Paesiello ne se sentait jamais mieux inspiré qu'enseveli sous d'épaisses couvertures.

Sarti, dit-on, ne composait guère que dans une profonde obscurité.

Méhul, lui, mettait son plaisir à placer sur son piano, en face de lui,... une tête de mort!... ce qui nous porte à penser que celui-là aussi écrivait au piano, sans quoi il lui eût été probablement plus agréable de la poser sur sa table.

De ces derniers, je ne réponds pas ; je ne fais que répéter ce qui m'a été dit. Pourtant, des excentricités analogues et bien connues ont existé chez bien des écrivains ou des maîtres de la parole : c'est *Balzac* ne travaillant que de minuit à midi ; *Buffon*, comme Haydn, nous l'avons déjà dit, en habit de cour, en manchettes de dentelle et poudré ; *Milton*,

qui n'écrivait avec plaisir qu'en entendant de la musique, tout ce qu'il y a de plus gênant au monde; enfin le grand prédicateur *Bourdaloue*, qui aimait à jouer du violon avant de monter en chaire, et n'était jamais plus éloquent qu'après s'être livré à cet entraînement.

Chaque maître a, comme on voit, sa façon particulière d'appeler sa muse. S'il en est ainsi chez eux, pourquoi n'en serait-il pas de même pour les débutants compositeurs? Puis il y a bien des choses qu'on peut faire sans son concours immédiat et sans sa présence perpétuelle : tous les détails matériels de l'orchestration, qui ressortissent plus au talent qu'au génie, les mille petites retouches partielles, qui ne sont que du métier,... que sais-je?

On trouve toujours le moyen de s'occuper utilement en attendant qu'elle arrive, les jours où elle est en retard, et cela l'attire bien souvent de vous voir attelé au travail. Tous les moyens sont bons; le résultat final est seul à considérer.

L'obligation de ne composer que le soir se fait surtout sentir pour les artistes habitant un quartier bruyant d'une grande ville. A cette heure, on n'a plus à craindre les visites importunes et les dérangements de tous genres; les bruits du dehors se sont apaisés; on se sent assuré de sa tranquillité, on n'a même pas la crainte d'être dérangé, cette crainte presque aussi perturbatrice que le dérangement lui-même. Le compositeur a autant besoin de calme et de silence que le peintre de lumière : or, de même que le peintre s'accommode des heures que le soleil

veut bien lui accorder, le musicien doit savoir profiter, pour s'isoler, des heures silencieuses, et écarter de son esprit, s'il se peut, toute pensée étrangère à son art, toute cause de distraction, de tourment ou de souci. « La préoccupation est la mort de l'occupation, » a dit Gounod, dont les belles pensées, toujours profondes, ne sauraient trop être méditées ; il faut savoir la chasser à tout prix et s'efforcer de concentrer toute l'attention sur le but à atteindre. C'est peut-être encore plus pour cela que seulement pour anéantir les bruits matériels venant de l'extérieur, que nous voyons plusieurs compositeurs (Bizet, Guiraud, Ambroise Thomas, Franck, etc.) se servir du piano comme d'une sorte d'apéritif de l'inspiration, d'isolateur de l'esprit, le dégageant pour un instant des soucis de l'existence, et écartant ainsi les causes perturbatrices de la conception de l'idée.

Il va de soi que les œuvres conçues en vue de la virtuosité, les concertos, les grandes ou petites pièces pour un instrument traité en *solo*, gagnent à être écrites en ayant sous la main l'instrument auquel elles sont destinées, si l'on sait s'en bien servir ; le violoniste compositeur n'a aucune raison d'écrire un passage sans en avoir essayé l'effet ; le pianiste composant pour piano doit donc tout naturellement avoir une prédilection pour combiner son morceau en le jouant ; mais, quoi qu'il en soit, ceux-là eux-mêmes doivent être capables de composer quoi que ce soit sans le secours d'un instrument quelconque, si cela est nécessaire, dès qu'ils peuvent obtenir autour d'eux le silence absolu ; sinon ce ne sont pas des

artistes complets, mais des virtuoses compositeurs. « Les doigts doivent exécuter ce que la tête a conçu, « pas le contraire... Si la musique procède de votre « sens intérieur, si vous l'avez sentie, elle agira de « même sur les autres[1]. »

Pour ceux toutefois qui préfèrent composer au piano, ce qui ne les empêche pas d'avoir préalablement mûri leur pensée par la méditation, un auxiliaire précieux serait un clavier enregistreur, inscrivant automatiquement, d'une façon quelconque, mais facile à lire et à transcrire, tout ce qu'on lui confie; plusieurs tentatives intéressantes ont déjà été faites en ce sens, et il est assez fortement à présumer que d'ici peu de temps on arrivera à en créer un type réellement pratique. Ceux qu'on a construits jusqu'à présent visent surtout à la *répétition* automatique, au moyen d'une manivelle ou d'un mouvement d'horlogerie, ce qui leur donne quelque analogie avec le piano mécanique (on obtiendrait un résultat du même genre avec un bon phonographe, ne dénaturant pas trop le timbre ; ce qui serait beaucoup plus utile que cette répétition, pour un pianiste improvisateur, c'est la *notation* graphique plus ou moins conventionnelle de sa pensée, par une série de points et de tirés tracés sur une bande sans fin, pourvue d'une portée, et se déroulant sur un cylindre placé sous le clavier pendant l'exécution, de telle façon qu'en retirant cette bande de l'appareil, il puisse y *relire* toute son improvisation, qu'il n'aurait plus qu'à

1. Schumann, *loco cit.*

transcrire en y apportant les modifications ou améliorations résultant de la réflexion.

Tous ceux qui ont entendu improviser Beethoven, Mozart, Chopin et Mendelssohn, sont unanimes à affirmer que c'était alors, dégagés de l'entrave matérielle de l'écriture et livrés à toute leur spontanéité, qu'ils étaient le plus émouvants, et souvent tout autres que dans leurs œuvres réfléchies. Cela n'étonnera personne, pour peu qu'on ait entendu quelques grands organistes improvisateurs contemporains, dont les productions instantanées sont parfois admirables et supérieures comme intensité de vie à tout ce qu'ils pourraient écrire dans le silence du cabinet. Or, il se trouve fréquemment que de jeunes compositeurs possèdent une organisation telle que la lenteur de l'écriture leur fait perdre le fil de leurs idées, et que, n'ayant pas le temps matériel d'écrire tout ce qu'ils pensent, ils en laissent échapper une partie ou la dénaturent.

Il en est d'eux comme de certains grands orateurs appartenant au barreau, à l'Église ou au parlement, dont l'éloquence ne s'élève jamais si haut que dans le feu de l'improvisation, et qui ne retrouvent plus l'expression aussi heureuse, le mot si juste, la métaphore aussi hardie et si à propos, s'ils veulent écrire leurs discours. Ceux-ci ont pour eux la sténographie; mais on n'a pas encore trouvé de sténographie pour la musique ; il est même probable qu'on n'en trouvera jamais, à moins qu'elle ne soit seulement mélodique, ce qui se pourrait bien, mais ce qui serait insuffisant.

Et puisque nous avons été amenés à parler de l'improvisation, cet art si particulier et si séduisant, disons en passant qu'on s'en fait une idée bien mesquine et bien incomplète lorsqu'on se figure qu'il consiste simplement à « s'abandonner aux hasards de l'inspiration, en laissant les doigts courir et errer à l'aventure sur le clavier »! Là où l'esprit ne travaille pas, il ne saurait y avoir une manifestation d'art, mais un simple acte de routine, méprisable par son inconscience même, par son automatisme, et qui ne mérite pas d'attirer l'attention.

Jamais, au grand jamais, un improvisateur digne de ce nom ne s'embarque sans savoir d'avance ce qu'il veut dire, quelle forme d'ensemble aura sa pièce, et un plan général parfaitement arrêté dans ses grandes lignes; seuls quelques détails insignifiants ou imperceptibles restent abandonnés au caprice momentané, à la spontanéité, à certaines impulsions machinales et inconscientes, sortes d'habitudes des doigts qui semblent se refuser aux incorrections de style,... et c'est là la part minuscule laissée au hasard, si l'on peut appeler ainsi ce qui est le résultat d'une habileté prodigieuse et d'une faculté inappréciable, passée à l'état d'instinct. Celui qui la possède serait d'autant plus impardonnable de ne la pas cultiver, qu'elle n'exige aucune étude nouvelle en dehors de celles que nous avons déjà indiquées, et que les qualités spéciales qu'elle met en jeu, l'à-propos, le sang-froid, la présence d'esprit, sont de celles qui se développent le plus aisément par la pratique fréquente, par l'habitude et la volonté

Qu'il s'agisse d'improvisation ou de composition écrite, et quelle que soit la manière de composer que chacun aura adoptée parce qu'elle lui est plus commode ou plus conforme à sa nature, il ne faut jamais perdre de vue que l'émotion doit toujours présider à la conception de toute œuvre d'art, et que communiquer à autrui cette émotion, la lui faire partager, est le but suprême auquel doit perpétuellement tendre le véritable grand artiste.

Cette pensée est merveilleusement exprimée par deux puissants esprits bien différents, qui sur ce point au moins auraient pu s'entendre, Lamennais et Victor Cousin : « Si le son a en soi une puissance « expressive, cette puissance doit être appliquée, « mise en jeu par l'artiste dont elle n'est que l'instru- « ment. » (Lamennais.) — « Le problème de l'art est « d'arriver à l'âme par le corps. » (V. Cousin.) Ce qui veut dire clairement qu'écrire de la musique sans le désir d'émouvoir ou d'intéresser, c'est comme parler pour ne rien dire, ce qui est bien la chose la plus fastidieuse du monde.

Et ceci reste vrai quelle que soit la nature de l'œuvre, son élévation ou sa futilité, sa longueur ou sa brièveté, il faut toujours qu'un sentiment s'en dégage, et pour cela qu'il y ait été enfermé; l'importance et la forme n'y font rien : Beethoven est aussi émouvant dans ses Sonates que dans ses Symphonies ; Schubert s'élève à une éloquence touchante dans les plus courtes de ses mélodies, dont certaines ne dépassent pas l'étendue de huit mesures ; il est des Nocturnes de Chopin qui sont de vrais poèmes, au

même titre que ses Ballades ou ses Scherzos ; et le célèbre vers de Boileau,

« Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème[1], »

s'applique aussi bien à la musique.

Aussi est-il peu de grands compositeurs qui ne se soient complu à produire, ne fût-ce que pour se reposer d'œuvres plus développées, de courtes pièces, auxquelles la concision du style apporte un charme de plus. L'étudiant compositeur ne devra pas non plus les dédaigner, et cela contribuera à assouplir son talent en lui apprenant cette chose aussi rare que précieuse, savoir s'exprimer à la fois brièvement et complètement ; peut-être même se sentira-t-il porté à adopter pour la généralité de ses productions cette forme plus intime, dans laquelle la pensée se condense en se précisant, ce qui en rend la compréhension plus aisée pour l'auditeur. Qu'il ne croie pas devoir lutter contre ce penchant, et voir dans ce genre un genre inférieur : ce n'est pas la longueur d'un morceau qui en fait la beauté ; ce n'est pas non plus la complication. Loin de là, les idées les plus originales, les procédés ingénieux les plus intéressants, peuvent trouver leur place dans des pièces simples et de courte durée : Beethoven avec ses Sonatines, Schumann avec son Album à la jeunesse, Mendelssohn dans ses admirables Romances sans paroles, Gade dans son Noël, Bizet dans ses Jeux

1. Boileau, *Art poétique*.

d'enfants, Gounod, Massenet, Delibes, Schumann dans leurs Mélodies, le colossal Sébastien Bach dans ses Inventions à deux et trois parties, et bien d'autres, en ont fait la preuve.

On connaît la jolie histoire du cheval d'Horace Vernet : il était chargé par un richissime sportsman anglais de faire le portrait d'un cheval admirable, qui faisait à juste titre l'orgueil de son possesseur; il se fait conduire l'animal dans sa cour, une fois, deux fois,... dix fois. Quelques semaines après, il convie l'Anglais à venir voir le résultat dans son atelier. Enthousiasme de celui-ci, qui s'extasie sans fin sur la perfection de l'œuvre, sur la ressemblance parfaite, sur le sentiment de vie que l'artiste avait su fixer sur la toile, et qui faisait de ce tableau une œuvre d'art, un pur chef-d'œuvre enfin. Et il demande le prix :

— Cinquante mille francs, dit Horace Vernet.

Stupéfaction du sportsman : — Comment, cinquante mille francs? Mais vous n'avez travaillé que dix fois à ce portrait!

— Détrompez-vous, Mylord, répond aussi froidement que spirituellement le grand peintre, il y a plus de quarante ans que je travaille à votre cheval.

Et il avait raison. Et cette répartie contient une grande leçon. Dans l'œuvre de l'artiste, de quelque genre qu'elle soit, se reflètent toutes ses qualités, tout le talent laborieusement acquis, tout son savoir et l'expérience de toute sa vie.

Si tous les peintres avaient voulu ne faire que de la peinture d'histoire, on n'aurait ni les Téniers ni

les Gérard Dow: et l'on n'a jamais entendu dire que les tableaux de Meissonier perdissent rien de leur valeur pour être contenus dans un tout petit cadre. Il faut que chacun sache choisir le genre pour lequel il est le mieux organisé, ou les genres, et qu'il s'y attache en ayant toujours pour objectif la perfection. S'il est vrai que « l'art s'acquiert par l'étude et l'exercice », comme dit d'Alembert, il paraît bon et sage pourtant de ne pas éparpiller ses efforts sur trop de genres différents, surtout dans les débuts; on risquerait de n'exceller dans aucun. Rares sont les génies comme Mozart, comme Saint-Saëns, qui peuvent s'attaquer victorieusement à toutes les manifestations de la pensée musicale.

Enfin, tout en respectant fort les principes établis et en admirant leur logique, il ne faut pas renoncer à innover, si on a conscience d'agir judicieusement en ce faisant :

« Quelquefois dans sa course un esprit vigoureux,
« Trop resserré par l'art, sort des règles prescrites,
« Et de l'art même apprend à franchir leurs limites[1]. »

C'est ainsi que progresse et se transforme l'art Et les modestes travailleurs qui contribuent ainsi à sa lente évolution peuvent être comparés à ces madrépores microscopiques dont parle Michelet : « Du « jour où l'optique permit d'apercevoir l'infusoire, on « le vit faisant des montagnes, on vit les madrépores « pavant l'Océan. » Ils font bien plus que le paver,

1. Boileau, *loco cit.*

ils y élèvent et en font surgir des îles entières, modifiant ainsi la géographie du globe; ils jouent leur rôle dans la création. Chacun d'eux élève sa petite cellule un peu plus haut que celles déjà construites, tout comme l'artiste doit, en prenant sa base et son appui sur les travaux de ses devanciers, chercher à élever encore un peu plus, dans la mesure de ses moyens, la construction de l'édifice de l'art, dont il ne sera jamais, quelle que soit la force de son génie, qu'un des ouvriers.

Et qu'il n'aille pas voir ici, dans cette comparaison avec un animalcule, quelque chose de blessant ou un amoindrissement de son rôle. C'est, au contraire, cet esprit d'abnégation et de désintéressement personnel, de dévouement pour l'art, qui l'élève au-dessus de tous, fait de lui le prêtre du Beau, ce culte éternel, et peut justifier cette belle affirmation de Proudhon : « De toutes les classes de la société, « celle des artistes est la plus forte en âmes fortes et « en nobles caractères. » Voilà bien comment il sied d'envisager l'artiste. Celui d'entre eux qui ferait passer son intérêt personnel avant celui de l'art serait aussi méprisable qu'un homme politique qui profiterait de sa situation momentanée pour faire fructifier ses propres affaires au détriment de celles de son pays, chose qui, je l'espère bien, ne s'est jamais vue et ne se verra jamais nulle part. Cela ne lui arrive pas, il a trop vivement l'amour du Beau pour ne pas avoir aussi l'amour du Bien, qui en est presque inséparable; le véritable artiste est bon et généreux par essence, toujours affable, accueillant

et bienfaisant, toujours prêt à protéger et secourir ses frères dans le besoin, à venir en aide par ses conseils et souvent par sa bourse aux jeunes gens qui manifestent le désir d'embrasser sa carrière, à la fois si rude et si pleine d'attraits, à leur montrer le droit chemin et les y guider avec une bienveillance inépuisable, en essayant de le faire mieux que ce n'a été fait pour lui, à leur aplanir les voies, à leur servir d'échelle pour parvenir plus haut qu'il n'a pu atteindre lui-même... N'est-ce pas là le fait d'un beau caractère? Ceux qui ne répondent pas à ce signalement ne sont pas de vrais grands artistes par le cœur; ce sont des artisans, qui peuvent être déjà estimables, des praticiens ou des manœuvres d'art, plus ou moins habiles dans leur métier, mais qui n'ont pas droit au noble titre d'*artiste,* pris dans la haute et fière acception du mot.

Voltaire, accueillant Grétry, lui disait : « Vous êtes musicien et homme d'esprit, Monsieur; la chose est rare. » Il ne pourrait plus dire cela aujourd'hui, car depuis longtemps déjà rien n'est plus commun que l'esprit chez les grands artistes, si ce n'est le cœur et l'affabilité.

L'artiste — j'entends ici le compositeur — doit être avant tout un créateur; il doit inventer sans cesse et considérer cela comme sa mission. « L'art « est pour l'homme ce qu'est en Dieu la faculté créa- « trice[1]. »

Dans la hiérarchie musicale, le compositeur oc-

1. Lamennais.

cupe le premier rang, le cerveau qui commande étant supérieur à l'organe qui exécute. Et c'est en cela aussi qu'il diffère entièrement du chanteur ou de l'instrumentiste, lesquels sont des interprètes, et dont la fonction consiste à traduire fidèlement, à transmettre et faire comprendre au public, plus ou moins embellie par le prestige de leur talent, la pensée de l'auteur. Leur rôle n'en est pas moins beau ; ils sont les avocats, les porte-parole du talent et du génie, qui bien souvent leur doivent la moitié du succès ; et ils contribuent ainsi puissamment, de leur côté, à l'évolution de l'art musical, qui ne saurait se passer d'interprètes ; mais ils n'ont pas à inventer, cela leur est même interdit, tandis que c'est non seulement le droit, mais le devoir du moindre des compositeurs.

Or, depuis plus de deux siècles que les plus grands génies ont travaillé sans cesse à perfectionner la polyphonie moderne, il ne serait pas extraordinaire que cette mine merveilleuse soit près d'être épuisée. Il reste bien la ressource de chercher à créer encore de nouvelles formes, mais cela ne pourra jamais mener bien loin ; découvrir des richesses inconnues dans le domaine de l'harmonie, déjà exploré à fond dans tous les sens, paraît bien improbable; faire mieux qu'il n'a été fait, sans changer d'ordre d'idées, et cela longtemps encore, semble confiner à l'impossible.

Il est donc assez vraisemblable que nous allons arriver prochainement à une sorte de tournant de l'histoire de la musique, à l'un de ces points comme

il s'en est déjà trouvé d'autres fois, où l'art, ne pouvant aller plus loin dans la voie suivie depuis plusieurs siècles, ne pouvant non plus rester stationnaire, ce qui est contraire à sa nature, doit opérer une évolution et se frayer un nouveau chemin dans des contrées d'un aspect tout différent, peut-être déjà explorées antérieurement, mais dans lesquelles il pénètre cette fois en apportant avec lui le matériel de colonisation et d'investigation acquis au cours de ses précédents voyages, avec des procédés de fertilisation non encore appliqués à ces régions.

En effet, il semble impossible de pousser beaucoup plus loin la science des combinaisons harmoniques et orchestrales, que l'art moderne a développées jusqu'à leurs extrêmes limites, et qui sont parvenues à leur *summum*. La route poursuivie nous a conduits sur une cime, la plus élevée probablement que nous ayons jamais atteinte, car elle est vraiment vertigineuse, mais au delà de laquelle on ne saurait songer à monter plus haut; de plus, les aliments menacent de nous manquer. Il faut donc redescendre dans la vallée, y chercher et cueillir quelques fleurs, qui seront des mélodies, peut-être, y renouveler nos provisions, avant de songer à gravir quelque autre montagne encore inconnue, dont pour l'instant, et peut-être pour longtemps encore, le lointain sommet nous est voilé par les nuages de l'avenir.

C'est ainsi que cela s'est toujours passé, et c'est ainsi aussi que cela se passera toujours, parce qu'il est impossible qu'il en soit autrement.

Nous assistons à l'épanouissement complet du système d'art inauguré dans la deuxième moitié du dix-septième siècle, et dont les plus illustres représentants étaient alors Bach et Haendel pour l'Allemagne, Scarlatti et un peu plus tard Pergolèse pour l'Italie, Lully et Rameau pour la France. Leurs génies si divers ont donné naissance à trois grandes Écoles nationales, dont deux surtout, l'École allemande et l'École française, se sont donné pour mission de développer, quoique dans des sens différents, le grand style symphonique et le contrepoint moderne, utilisant ainsi à un nouvel usage les matériaux amoncelés par les civilisations musicales précédentes, qui avaient eu principalement en vue l'art religieux, l'emploi presque exclusif des voix, et avaient abouti à la création de la fugue.

De même, les trésors de combinaisons harmoniques et les trouvailles d'instrumentation accumulées depuis trois siècles par les Écoles actuelles ne seront pas perdues pour celles qui suivront ; c'est un riche patrimoine qui leur appartient, qu'elles ont le droit et le devoir de faire fructifier pour le mettre au service de ce qui sera leur idéal, en élaguant certaines superfétations ou complications inutiles, tout comme les maîtres de nos jours ont su renoncer à ce qu'il y avait parfois d'un peu puéril et anti-artistique dans les exagérations du vieux contrepoint du moyen âge, tout en tirant parti, pour élever leur admirable édifice, des assises puissantes de l'art mort légué par les ancêtres.

De pareilles transformations ne se produisent pas

soudainement; elles sont le fruit d'efforts séculaires, et bien des générations y travaillent obscurément jusqu'au jour où apparaît dans sa gloire l'homme de génie qui les résume. On a gravi une nouvelle cime, sur laquelle il plante son drapeau, et qui désormais portera son nom. Mais combien de modestes pionniers ont dû, inconnus de tous, éclairer sa route, en signaler les dangers et les écueils, la jalonner, pour ainsi dire, et s'atteler à son char triomphal?

Il ne faut pas mépriser ces hardis soldats de l'art qui font les travaux d'approche, ne craignent pas de s'engager courageusement dans des sentiers inexplorés, parfois sans issue, et qui font plus, en vérité, pour la marche et les progrès de la musique que ceux qui, emboîtant le pas derrière un chef de file, ne recherchent que le succès et les applaudissements de la foule. « L'art n'est point là pour procurer la richesse. Soyez un noble artiste, et « le reste vous sera donné par-dessus le marché, » dit Schumann, qui a su aussi prêcher d'exemple. Il faut que chacun apporte sa pierre; si petite qu'elle soit, cette contribution ne sera jamais inutile, pourvu qu'elle soit sincère et de bonne foi.

« Un artiste est un homme; il écrit pour des hommes.
« Pour prêtresse du temple il a la liberté, »

n'a pas craint d'écrire Alfred de Musset.

Le compositeur pénétré de la hauteur de sa mission ne doit donc pas s'attacher à refaire ce qui a déjà été fait, ce qui n'avance à rien, mais à créer du nouveau, à s'aventurer sans cesse dans des voies où

il peut y avoir quelque chose à découvrir, à inventer des procédés ingénieux... Mais quand je dis s'aventurer, il y a au moins deux manières de s'aventurer : on peut s'aventurer inconsidérément ou s'aventurer prudemment ; c'est là qu'intervient le rôle du talent, qui criera « gare » si l'on fait fausse route. Puis il est au moins inutile de pousser des recherches dans la direction de carrières déjà exploitées, où l'on ne découvrirait que ce qui a été déjà découvert par d'autres ; ou, si on le fait, que ce soit alors en connaissance de cause, avec l'intention de pousser plus loin ; d'où l'utilité de l'érudition, de la connaissance intime des maîtres du passé, en un mot de l'histoire de la musique.

Que sera l'Art prochain ? C'est ce qu'il est impossible de prévoir.

Néanmoins, d'après la façon dont se sont annoncées et produites les précédentes évolutions, en considérant aussi certaines tendances qui se manifestent chez les plus hauts représentants de l'art actuel, on peut conjecturer qu'un retour vers les tonalités du plain-chant ou des gammes grecques, plus riches que les nôtres, avec une prépondérance accordée à l'élément mélodique, alliée à une plus grande simplicité de procédés, n'est pas invraisemblable. Tout le monde sait qu'en toute espèce d'art les plus grands effets sont obtenus par les moyens les plus simples, et qu'en toute chose le bon goût et la distinction ne consistent pas à faire des embarras ni parade de son savoir. Or, plus on s'est écarté de cette simplicité des moyens, plus il y a chance qu'on y

revienne; la même raison doit attirer les compositeurs vers les modes antiques qui, oubliés depuis longtemps et embellis par les artifices prestigieux de l'harmonie, apparaîtraient maintenant comme des nouveautés; de même, il semble normal que l'élément purement mélodique, qui en ces derniers temps a été vraiment par trop dédaigné, revendique ses droits séculaires.

Qui vivra verra. Ce n'est que dans deux cents ans que je saurai moi-même si j'ai été bon prophète.

CHAPITRE V

DES MOYENS DE RECTIFIER UNE INSTRUCTION MUSICALE MAL DIRIGÉE AU DÉBUT, OU D'EN TIRER PARTI

Jusqu'ici nous n'avons eu à envisager que la direction en ligne droite d'une éducation musicale normalement entreprise et poursuivie en vue d'un but précis et nettement défini; nous avons bien prévu et admis, à côté de cette direction rationnelle, des irrégularités causées par les circonstances, par des modifications à peu près inévitables dans les goûts et les aptitudes, mais ne causant, en somme, que des déviations de faible importance, peu préjudiciables à l'ensemble des études, y apportant seulement des retards plus ou moins regrettables.

La question qui se pose maintenant est tout à fait autre : il s'agit de savoir quel parti on peut tirer d'une instruction musicale incomplète, parce qu'au début elle a été mal comprise et mal dirigée, et comment on la peut rectifier, compléter ou améliorer.

Disons bien de suite que c'est la chose la plus difficile du monde, et qu'il ne faut pas se leurrer à

cet égard; jamais d'études mal engagées, à moins que ce n'ait été seulement que pour un temps fort court, on ne peut espérer tirer qu'un parti relativement modeste. Dire ou penser autrement serait la négation de tout ce que nous avons étudié jusqu'ici et qui nous a démontré l'utilité d'un plan logique dans la marche normale des études; *hormis des exceptions d'une extrême rareté*, dont nous parlerons pourtant, il faut toujours considérer que ceux qui ont fait fausse route au départ en doivent subir les fâcheuses conséquences et restent inévitablement en état d'infériorité; qu'une forte somme de travail tardif et précipité n'est pas l'équivalent d'un travail paisiblement fait en son temps; que mettre les bouchées doubles n'est pas chose favorable à la digestion; que « le temps perdu ne se rattrape jamais », que

« Rien ne sert de courir, il faut partir à point[1]. »

Ne nous apesantissons pourtant pas trop sur ces considérations démoralisantes, et mettons-nous en quête des moyens par lesquels on peut porter partiellement remède à ce regrettable état de choses.

Bien entendu, s'il ne s'agit que d'un jeune enfant qui a été *mal commencé,* et si on s'en aperçoit au bout de quelques mois, même d'un an ou deux, la chose est bien simple; il faut simplement considérer ce qui a été fait comme nul et non avenu, tâcher qu'il l'oublie, le mettre en mains d'un professeur sérieux, et recommencer sur de nouvelles bases.

1. La Fontaine, *Le Lièvre et la Tortue* (fable).

Ce n'est pas cela qui demande à être étudié.

C'est le cas très fréquent de l'individu, homme ou femme, qui, parvenu à l'âge adulte, s'aperçoit que son instruction musicale, qu'il croyait satisfaisante, est pleine de lacunes, soit parce qu'elle a été dirigée de travers, soit parce que lui-même n'y a pas apporté l'attention nécessaire, soit parce que certaines circonstances y ont mis obstacle, pour quelque raison que ce soit enfin,... qui regrette qu'il en soit ainsi, et voudrait suppléer, même au prix d'un travail difficile et acharné, à l'insuffisance de ses études antérieures.

Il ne faut pas se dissimuler que c'est là une chose extrêmement difficile, et qui réclame avant tout des efforts de volonté aussi énergiques que persistants. Il suffit pourtant qu'il y ait eu des exemples manifestes de réussite, dont quelques-uns même éclatants, pour qu'il n'y ait pas lieu de déconseiller systématiquement ceux qui ont le courage et la constance de reprendre ainsi en sous-œuvre leur éducation artistique.

Mais ici, contrairement à ce que nous avons fait jusqu'à présent, il y a lieu de distinguer entre ceux qui font de la musique pour leur simple agrément et ceux qui, au contraire, se trouvent dans la nécessité de tirer de la pratique de cet art des ressources pécuniaires.

Ces derniers sont indubitablement les plus intéressants, et, les conseils n'étant pas les mêmes qu'on peut donner à l'une et à l'autre des deux catégories, nous commencerons par la leur.

Comme on ne peut songer à faire quelque chose avec rien, nous supposerons toujours qu'il existe un certain fonds de connaissances, d'habileté pratique acquise, ou au moins d'aptitudes spéciales bien caractérisées ; chercher à améliorer quelque chose qui n'existe pas serait pure folie, et il ne s'agit pas ici d'entr'ouvrir la carrière artistique à tous ceux qui, se reconnaissant incapables d'exercer une autre profession, prendraient celle-ci comme un pis aller. Ce serait d'ailleurs le plus mauvais service qu'on pût leur rendre que de les leurrer ainsi, et aussi le plus mauvais service qu'on pût rendre à l'art, que de lui attirer des auxiliaires de ce numéro. Quelque incomplet que puisse être un artiste, parce que ses études ont été défectueuses ou insuffisantes, il est rare qu'il ne présente pas quelque qualité, fût-elle même peu développée ; or, c'est cette qualité qu'il faut rechercher pour la cultiver d'abord, ensuite pour la mettre en valeur en l'entourant de quelques autres, s'il en est encore temps. Nous allons donc, pour plus de clarté, procéder par *types*, examinant chacun isolément, et nous ingéniant à découvrir les procédés particuliers, assez rares, hélas ! qui peuvent le mieux servir dans ce nouvel art d'accommoder les restes.

Le premier type qui se présente à la pensée, parce que c'est le plus fréquent, c'est celui d'une personne dont la seule qualité est de jouer convenablement du piano. J'entends par là que toute étude annexe a été négligée. Avec cela on ne va pas loin. Mais que, tout en poursuivant le perfectionnement du mécanisme, qu'il ne faut certes pas abandonner,

puisque c'est le plus beau fleuron de la couronne, on consacre seulement deux heures par jour au déchiffrage et autant à l'harmonie, pendant environ deux ans, et les choses changeront de face : on pourra dès lors viser à l'emploi d'accompagnateur, lequel, quoique modeste, est un pied à l'étrier dans la carrière et peut, par la suite, ouvrir bien des portes. — L'étude du déchiffrage peut parfaitement se faire, en ce cas spécial, sans l'aide d'un professeur; il suffit d'être sérieux. On prend un abonnement de lecture chez un éditeur de musique, et l'on s'impose, par exemple, de lire chaque jour, de la manière indiquée précédemment, une partition nouvelle; il ne faut pas craindre de prendre, pour commencer, des partitions très faciles, très simples, naïves, des vieux auteurs français, comme Monsigny, Dalayrac, Grétry (Belge),.. pour passer ensuite à Méhul, Gluck... Au contraire, la sagesse serait de s'en tenir là pendant un certain temps; puis en aborder graduellement de plus difficiles, Hérold, Auber,... avant de s'attaquer à Meyerbeer, Verdi, puis à l'école moderne.

Intercurremment, et à mesure que l'on s'en sentira capable, on déchiffrera des œuvres de piano, d'abord des purs classiques, puis un peu de toutes les écoles,... en laissant soigneusement de côté les compositions légères et *à effet,* de nature à perturber le goût. Dans un cas comme celui que nous examinons, il faut avoir assez de jugement et de bon sens pour se faire à soi-même son éducation. En faisant cette étude méthodiquement, *intelligemment,* on se don-

nera en plus à soi-même un petit aperçu superficiel de l'histoire de la musique, et on deviendra bon lecteur au piano, ce qui suppléera, dans une certaine mesure, au solfège. De la théorie élémentaire, on n'apprendra que ce qui est strictement nécessaire pour entreprendre l'harmonie : des notions sur les intervalles, sur les gammes et sur les clefs. En ce qui concerne l'harmonie, un professeur est indispensable, même si l'on projette de s'en tenir à la simple connaissance des règles, qui peut s'acquérir en dix-huit mois ou deux ans de travail ; mais il est probable qu'une fois en route on ne s'arrètera pas là, et on comprendra la nécessité de pousser l'étude jusqu'au bout. Ici il n'y aura pas grand préjudice, en dehors des années perdues et de la quasi-impossibilité de devenir un véritable virtuose, ce qui est déjà important, puisque l'harmonie, étant une science autant qu'un art, peut être étudiée à peu près à n'importe quel âge.

Supposons maintenant un cas absolument opposé : un très bon lecteur, mais jouant mal du piano, ce qui annule la qualité en l'empêchant de se manifester. Ici, naturellement, c'est le mécanisme qu'il faudra travailler ; mais la première chose sera de supprimer complètement le déchiffrage, car sa pratique ne peut qu'entretenir les défauts et les développer. Il n'y a pas à craindre, en faisant cela, de voir s'atrophier les qualités de lecteur : cette faculté ne se perd pas ; qu'elle soit naturelle ou acquise, on la retrouve très rapidement après avoir cessé de la

cultiver, fût-ce pendant plusieurs années, contrairement à la plupart des autres. — Quant à l'étude du mécanisme, il faut la reprendre de très loin, dès les premiers exercices, et avec une conscience méticuleuse, en y consacrant autant d'heures par jour que la patience pourra le supporter, en insistant opiniâtrément sur chaque espèce de difficulté avant de passer à une autre, et en revenant sans cesse sur celles qui paraissent avoir été vaincues. Un excellent et curieux ouvrage, pour arriver à se créer tardivement un certain mécanisme, c'est le *Rythme des doigts* de Stamaty, qui fut, je crois, le seul professeur de piano de Saint-Saëns, ce qui peut suffire à sa gloire posthume; on peut en employer bien d'autres, mais en les choisissant parmi ceux qui contiennent, comme celui-là, d'inépuisables combinaisons d'exercices sur toutes les difficultés possibles et imaginables, depuis les plus élémentaires jusqu'aux plus transcendantes. Comme études, s'en tenir à celle de Cramer et au *Gradus* de Clementi, en ayant la constance de rester sur chacune tout le temps nécessaire pour qu'elle soit jouée irréprochablement, avec souplesse et sans difficulté. Absolument inutile d'étudier des morceaux; si pourtant on y tient, les choisir parmi ceux qui réclament des qualités de style et d'interprétation plutôt que de la virtuosité; ne pas les prendre difficiles, et alors en pousser l'étude jusqu'au plus haut degré de perfection attingible, tout comme les études, sur lesquelles il serait plus sage de concentrer entièrement l'effort. Mais surtout, j'y insiste, pas la moindre

velléité, pendant longtemps, de retour au déchiffrage, ne fût-ce que par amusement et pour quelques pages ; ce serait rouvrir la porte aux mauvaises habitudes et perdre en quelques instants plusieurs jours de bon travail.

Ce que nous venons de dire d'un pianiste bon lecteur et très médiocre exécutant, s'applique naturellement, aux œuvres citées près, à tout instrumentiste se trouvant dans le même cas. Toutefois, il y a à distinguer entre une exécution simplement insuffisante parce que maladroite, provenant le plus souvent, soit du manque d'étude, soit d'études faites négligemment, et une exécution plus profondément incorrecte, parce qu'elle résulte de faux principes reçus, d'autant plus invétérés qu'on les a cultivés avec confiance et plus longuement : tels sont, pour le violoniste, une tenue défectueuse du corps, du violon ou de l'archet ; pour celui qui joue d'un instrument à vent, une mauvaise embouchure ; pour le pianiste, l'usage, que certains professeurs préconisent encore, de tenir les poignets bas et les doigts allongés... On se trouve alors en présence de véritables *vices* d'exécution qu'il s'agit de déraciner. Un moyen qui réussit souvent, c'est de laisser l'instrument de côté et de n'y pas toucher du tout pendant plusieurs mois, et, à la reprise des études, s'attacher presque exclusivement à redresser les habitudes vicieuses et à pousser jusqu'à l'exagération les qualités contraires. Pour les pianistes et instrumentistes à cordes et à archet, une excellente chose est, pendant ces

mois de suspension, de faire chaque jour de la gymnastique des bras, haltères, trapèze, et encore mieux de l'escrime des deux mains; de ces exercices qui ont pour effet de leur faire, jusqu'à un certain point, oublier les anciennes habitudes, bras et poignets sortent fortifiés, et les muscles, devenus plus vigoureux et plus souples, sont mieux en état de se plier au fonctionnement nouveau et plus normal auquel on désire les entraîner; et s'il en reste quelque raideur dans les articulations des doigts, seul inconvénient que l'on puisse avoir à redouter, elle se dissipera rapidement.

Passons à un autre cas fréquent, celui d'un chanteur pourvu d'une bonne voix (sans cela il est inutile de s'en occuper) et sachant déjà s'en bien servir, mais ignorant de toute autre chose en musique, parce qu'on a jugé qu'il était suffisant de lui apprendre à chanter. Il arrivera toujours un moment, tôt ou tard, et espérons pour lui que ce sera le plus tôt possible, où il se rendra compte de la gène où le place ce manque d'instruction en technique musicale, et où il cherchera les moyens d'y remédier. Étant donné l'âge que nous devons lui supposer pour qu'il ait déjà une voix non seulement formée, mais exercée, les moyens à employer pour lui sont exactement le contraire de ceux qui conviennent à l'enfant. Chez l'enfant, on pouvait compter sur l'intuition, l'instinct, la mémoire et l'esprit d'imitation, il y avait peu à faire avec le raisonnement; ici, ce doit être le raisonnement qui prime tout, et l'ordre des

études doit être interverti en conséquence. — L'élève intelligent devra donc tout d'abord, sans se relâcher en rien pour cela de son travail vocal, se mettre à piocher courageusement la théorie musicale, non dans un abrégé ou quelque autre livre destiné aux écoles enfantines, rédigé comme une sorte de catéchisme par demandes et réponses, dans lequel il n'apprendrait rien, mais dans un ouvrage sérieux et raisonné, comme il y en a d'ailleurs beaucoup et de fort bien faits, qui contiennent, à la suite d'un exposé complet des principes de la musique, des questionnaires et des problèmes à résoudre. Ce sera là le plus dur, et ce ne pourra être bien fait qu'avec l'intervention d'un professeur; car, d'une part, il ne s'agit pas d'acquérir des données superficielles ou illusoires, qui ne serviraient presque à rien, mais une connaissance complète de la théorie dans son ensemble et ses moindres détails, ne laissant subsister aucune lacune dans l'esprit. — Le même professeur pourra fort probablement, et dans le même temps, initier son élève à une pratique sommaire du clavier, lui permettant, sans savoir absolument jouer du piano, de s'en aider dans ses études de chanteur, afin de ne pas être sous la dépendance perpétuelle et à la merci de son accompagnateur. C'est ainsi qu'il ressentira les premiers bienfaits de son instruction tardive. Mais il ne faut pas se borner là; c'est à présent qu'il convient de se livrer au solfège, à la lecture dans toutes les clefs, au déchiffrage de mélodies avec paroles;... et tous ces exercices, que nous avons présentés comme élémentaires lors-

qu'il s'agissait d'une étude normalement et progressivement conduite, deviendront pour le chanteur, étant donné le renversement, l'interversion rationnelle dont nous avons parlé, des exercices complémentaires et de perfectionnement sans difficulté sérieuse et pleins d'agrément. Il devra seulement veiller, et son professeur avec lui, à ce qu'aucun ne soit de nature à déplacer sa voix ou à la fatiguer, ce qu'il lui est toujours facile d'obtenir soit en chantant à demi-voix, soit en transportant une octave plus haut ou plus bas les notes qui dépassent sa tessiture au grave ou à l'aigu. — De plus, tout chanteur qui désire réellement parfaire, au point de vue de l'oreille et de l'intelligence musicale, son éducation artistique, doit rechercher avec empressement toute occasion de tenir sa partie dans des ensembles ou dans des chœurs. C'est aussi utile pour lui, et il doit le comprendre s'il est réellement artiste dans l'âme, que l'est pour l'instrument la participation à des exécutions orchestrales. On ne peut se dire vraiment musicien que lorsqu'on est passé par là plus ou moins souvent, mais le plus est le mieux; qu'il n'y dépense pas sa voix, qu'il la ménage si elle est précieuse ou fragile, ce n'est que légitime prudence; mais qu'il sache faire acte de musicien et se faire considérer comme tel, prendre part à des duos, trios ou quatuors, à des ensembles, c'est indispensable, et ce sera toujours la chose la plus appréciée par les véritables artistes. — S'il se destine au professorat, il fera bien de lire très attentivement et sans parti pris un grand nombre de méthodes, d'abord les plus

célèbres, mais aussi les autres : même dans celles qui à première vue semblent les plus insignifiantes, même ridicules, on est souvent surpris de rencontrer une idée juste, un procédé nouveau qui pourra être employé dans quelque cas rare. Il faut prendre des notes sur tout cela, afin de pouvoir à l'occasion retrouver sans hésitation l'ouvrage où l'on a vu tel ou tel exercice ingénieux, ou un conseil pratique à appliquer dans les circonstances convenables. Ce sera la base de l'expérience qui seule fait les vrais professeurs.

Un jeune violoniste qui, tout en jouant très convenablement de son instrument, n'a pas les qualités de *brio,* d'entrain communicatif, qui sont nécessaires à un soliste, ou celui qui, tout en ayant un talent complet, perd ses moyens quand il se trouve en public, peut d'abord tenter de se spécialiser dans le genre plus sobre et pour le moins aussi élevé de la musique de chambre ; ce n'est certes pas déroger. Là, surtout s'il débute par l'emploi moins en évidence de second violon, il aura des chances de s'accoutumer au public et de perdre sa sauvagerie. — Si cela ne suffit pas, il pourra se mettre à l'alto, où les bons exécutants sont plus rares, et partant toujours recherchés. Cela ne nuira en rien à son talent de violoniste, car, comme nous l'avons déjà dit, la meilleure étude pour un altiste est de cultiver simultanément l'alto et le violon. Dès lors, sa carrière sera ainsi tracée : alto au quatuor et à l'orchestre, violon pour les leçons d'accompagnement. Pour ces leçons, il lui sera utile de connaître à fond tout le répertoire classique des

sonates, piano et violon, comme aussi de s'initier aux belles œuvres contemporaines, non seulement en travaillant sa partie s'il ne l'a déjà fait au cours de ses études, mais en les entendant jouer le plus souvent possible par de grands artistes, afin d'en pouvoir transmettre à ses élèves, aussi purs que possible, l'esprit et la tradition.

Autre type : un musicien qui se sent irrésistiblement porté à la composition, mais n'a pas fait les études nécessaires. C'est assez exactement le cas où s'est trouvé Dalayrac. Dès sa première jeunesse, il avait senti sa vocation, mais il fut pendant très longtemps contrarié et empêché par sa famille, par son père surtout, qui avait décidé d'en faire d'abord un magistrat, puis un officier, entravant systématiquement toutes velléités d'études musicales, même comme amateur; il n'y a pas à douter qu'il ne fût parvenu infiniment plus haut sans ces obstacles désolants, étant donné son étonnante facilité de création mélodique, son goût exquis, son excellent instinct dramatique et une imagination aussi variée qu'abondante. Ce qui le sauva, c'est son bon sens; parvenu à un âge où il avait enfin le droit de diriger sa vie à son gré, il se rendit compte de son manque de savoir et d'érudition, et sut se borner à des œuvres d'un genre aimable, léger, gracieux et facile, dans lesquelles on sent percer son génie, en dépit de toutes sortes de maladresses d'écriture contre lesquelles il se serait brisé s'il avait osé s'attaquer à des œuvres de caractère plus élevé ou de plus haut

vol. En cela, il a donné un noble et bel exemple, digne d'être imité, mais que peu auront la modestie de suivre. Il est à remarquer, en effet, que les compositeurs intuitifs dépourvus d'instruction technique, ne se rendant pas un compte exact des difficultés, sont presque toujours portés, dans leur ardeur irréfléchie, à vouloir commencer par quelque ouvrage de longue haleine, un opéra, ou au moins une symphonie, quelque chose enfin d'absolument inabordable sans de longs travaux préalables; semblables en cela aux collégiens qui élucubrent dans leur pupitre, entre un cornet de hannetons et un carton de vers à soie, une tragédie en cinq actes, et ne songeraient pas à essayer de mettre d'aplomb un quatrain à rimes croisées. C'est le courage téméraire et sympathique de celui qui ignore le danger. — Ce qu'on peut leur conseiller de mieux, à ceux-là, c'est de lire avec soin le plan que nous avons tracé, bien complet, je crois, des études désirables à l'érudition des compositeurs, d'en éliminer ce qui leur paraîtra superflu ou, à plus forte raison, ce qu'ils se trouveraient avoir déjà étudié dans quelque autre but, et faire choix, selon le degré de leur savoir ou de leur ignorance, des branches sur lesquelles il convient de porter les premiers efforts. Bien entendu, il leur faut choisir des branches qui soient à portée pour eux, et se méfier de mettre la charrue avant les bœufs, d'étudier, par exemple, l'orchestration avant de savoir quelque chose de l'harmonie, ce à quoi on les voit souvent singulièrement portés, ne comprenant pas, sans doute, que pour orchestrer quelque chose,

il faut que quelque chose existe et soit normalement bâti, et que c'est dans les parties de l'harmonie ou du contrepoint que se trouve l'embryon des dessins d'orchestre. S'il devait commettre de pareils impairs, ce serait désastreux, car ce serait uniment recommencer à faire fausse route. Aussi est-il vraiment bon de s'en remettre, si c'est possible, à la direction de quelque musicien instruit de toutes ces choses, compositeur ou maître de chapelle, qui sera toujours mieux apte et mieux placé qu'on ne l'est soi-même pour juger sainement de sa propre situation; si les circonstances ne permettent pas d'en consulter, agir avec prudence et en se méfiant de la propension fort naturelle et facilement explicable qu'on aura toujours à vouloir aller trop vite, propension dangereuse contre laquelle il faut savoir réagir avec énergie, tout en la considérant comme étant en elle-même un symptôme d'un excellent augure. — Si l'étudiant compositeur a besoin de remonter jusqu'aux sources de l'instruction technique, de la théorie pure et de la notation, il est vraisemblable que cela il pourra le faire à lui seul, au moyen de quelque ouvrage développé et raisonné. Mais pour l'étude de l'harmonie ou du contrepoint, ce n'est pas parce qu'il sera en retard qu'il pourra davantage se passer d'un maître, au contraire. Il en va autrement de ce qui concerne l'instrumentation et l'étude des formes, auxquelles peut suffire, pour un esprit ouvert aux idées d'analyse et sachant réfléchir, la lecture d'œuvres fortement écrites et de traités spéciaux.

Pendant le temps que dureront ces études, il ne

lui est pas interdit de composer; ce serait mettre sa patience à une trop rude épreuve, et inutile. Mais il agira sagement en sachant se limiter provisoirement à des productions de durée restreinte et généralement peu développées, dans lesquelles il puisse faire l'application de sa nouvelle science au fur et à mesure qu'elle s'accroît, ou encore, s'il y est porté par son tempérament, en jetant sur le papier des esquisses, de simples ébauches, se réservant de leur donner leur extension complète et leur forme définitive le jour où il aura acquis l'habileté d'écriture et le talent nécessaires.

Ajoutons pourtant que c'est en matière de composition que peuvent se présenter les exceptions les plus imprévues; une véritable vocation, alliée à un caractère énergique et à une volonté de fer, peut triompher de tous les retards. Il y en a quelques exemples, qui montrent que le génie peut parfois deviner ou inventer ce qu'il n'a pas appris. Donc il ne faut jamais désespérer et jeter le manche après la cognée.

Une autre façon de s'être fourvoyé, c'est d'avoir accompli du commencement à la fin toutes les études laborieuses du compositeur, pour s'apercevoir ensuite que l'inspiration fait défaut, qu'on manque d'originalité, et que tout le talent acquis ne pourra jamais aboutir qu'à la production d'œuvres estimables, sans doute, honorables, bien écrites, mais sans la plus petite trace de génie personnel. Disons d'abord que le seul fait de se rendre compte de cette

situation d'impuissance relative, après avoir consacré de nombreuses années à un travail absorbant et s'être bercé d'idées de gloire, dénote une intelligence et une connaissance de soi-même absolument hors ligne. — Quand on est doué d'un si haut jugement, on peut, tout en renonçant totalement ou partiellement à la séduisante carrière rêvée, en voir s'ouvrir devant soi une autre qui, pour briller d'un éclat moindre, n'est ni moins belle ni moins digne du respect de tous : on peut se vouer au professorat, et devenir un professeur de premier ordre. Dans l'évolution de l'art, on jouera le rôle d'un organe de transmission. Toute la science acquise, tous les matériaux assemblés, toutes les richesses d'art qu'on avait accumulées en soi et pour soi, on les transmettra, mûris et amplifiés par le travail de l'esprit, à une nouvelle génération de jeunes artistes pleins d'ardeur, parmi lesquels il s'en trouvera quelques-uns, des privilégiés, qui, en faisant leur profit, plus heureux, réaliseront le rêve. N'ayant pu être la fleur qui s'épanouit au soleil, on sera la branche qui supporte et nourrit fleurs et fruits.

La plus grande joie d'un professeur, lorsqu'il possède l'amour du professorat, c'est de voir ses élèves le surpasser ; elle est la même que celle de l'heureux père de famille qui a réussi à créer pour ses enfants une situation supérieure à la sienne Les élèves constituent pour le professeur sa descendance artistique, et, bien qu'il n'en recueille le plus souvent qu'ingratitude, son cœur palpite et se réjouit à chacun de leurs succès. — En dehors du professorat, on

à côté, un artiste érudit et non producteur peut encore assumer une fonction pleine de responsabilité et trop souvent mal remplie, celle de *critique;* nous dirons même qu'il semble fait pour cela. « Un « excellent critique serait un artiste qui aurait beau- « coup de science et de goût, sans préjugés et sans « envie, » a dit Voltaire. N'est-ce pas bien le cas de celui dont nous parlons? Le savoir et le sentiment du beau, il a dû les acquérir par ses études; et il n'a aucune raison d'avoir ni parti pris ni jalousie, ne produisant pas lui-même. Voltaire est-il le seul de cet avis? Il ne semble pas. Voici ce qu'en pense Villemain : « Pour être un bon critique, il faudrait « pouvoir être un bon auteur; » voici ce qu'en pense Prudhon : « La mission du critique n'implique pas « l'obligation de produire des chefs-d'œuvre et de « découvrir la vérité; » voici ce qu'en pense La Bruyère : « Un critique n'est formé qu'après plu- « sieurs années d'observations et d'études. » Et j'en pourrais citer bien d'autres. Quelles sont ces observations et ces études dont parle La Bruyère? Exactement, si nous ne pensons qu'à la critique musicale, les mêmes par lesquelles a dû passer l'étudiant compositeur. Voici donc une voie toute trouvée. En disant plus haut que ces fonctions étaient souvent mal remplies, je pensais à ces critiques d'occasion qui ne sont effectivement pas rares, et qui, par ce seul fait qu'ils tiennent une plume, se croient le droit de tout juger et de parler de tout *ex cathedra,* qui accepteront aussi bien demain la critique littéraire, après-demain celle du Salon de peinture, pourvu

qu'ils conservent leur plume, qui est généralement une plume d'oie. C'est à eux, et à eux seuls, que s'applique le vers fameux de Destouches :

« La critique est aisée, et l'art est difficile[1], »

si souvent attribué à Boileau, sans doute à cause de sa concision et de sa forme incisive. Car, en vérité, la critique, telle qu'elle devrait toujours être pratiquée et que la pratiquent de nos jours ceux qui en sont les maîtres, n'est pas chose tellement aisée. Elle réclame d'abord une érudition générale très étendue, unie à des connaissances techniques complètes du sujet spécial traité : « Il y a bien des espèces d'ignorances, la pire de toutes est celle des critiques » ; c'est encore Voltaire qui dit cela. Elle réclame ensuite une assez forte somme d'éclectisme, permettant de choisir et de reconnaître dans tout système ce qu'il y a de bon et de ne rien rejeter par idée préconçue ; des idées larges sont nécessaires. Elle réclame enfin un tour littéraire exempt de pédantisme et une certaine dose d'aménité et d'indulgence à laquelle doit se sentir porté, s'il a l'esprit bien fait, celui qui a de bonnes raisons pour connaître les difficultés de l'art, et qui lui permettra, lorsque ce sera nécessaire, d'envelopper d'un peu de sucre les pilules trop amères. Un critique n'est pas un reporter ; c'est un initiateur et un guide ; un éducateur et un professeur, son élève est le public. C'est pourquoi les deux professions peuvent si bien se cumuler et se compléter l'une par l'autre.

1. Destouches, *le Glorieux*, acte II, scène v.

Un élève qui a eu le tort de perdre son temps à étudier un instrument qui ne convient pas à sa conformation, et sur lequel il ne peut espérer parvenir à l'habileté désirable, peut se retourner vers l'un de ces instruments que nous avons signalés comme s'accommodant d'être entrepris à l'âge adulte, la contrebasse, par exemple, ou les cuivres. Le bénéfice de ses études antérieures ne sera pas entièrement perdu, et il trouvera plus d'une fois à tirer parti de quelques-unes des connaissances acquises. Il en est de même du chanteur qui perd sa voix; s'il est bon musicien, il peut chercher un instrument qui lui convienne.

Il n'est qualité si minime qu'on n'en puisse tirer, à défaut d'une profession ayant caractère artistique, au moins un métier, côtoyant l'art et s'y rattachant indirectement, plus ou moins lucratif : un bon lecteur, quelque peu harmoniste, peut se rendre utile comme correcteur d'épreuves chez un éditeur de musique; celui même qui n'aurait pour lui qu'une belle écriture peut se faire copiste. Il peut d'ailleurs se perfectionner, apprendre à transposer, à rectifier les fautes d'inattention (?) des manuscrits d'amateurs... Il y en a qui sont arrivés ainsi à créer de véritables bureaux de copie, avec de nombreux employés, et à faire de bonnes affaires Beaucoup de compositeurs aiment à faire copier un double de leurs œuvres avant de les livrer à l'impression, et ont pour cela un copiste attitré. Rossini en avait un qui possédait une écriture superbe, mais avait la manie d'a-

jouter des bémols. Il le faisait venir et lui demandait : « Dites donc, mon ami, pourquoi avez-vous encore mis ce bémol? — Je ne sais pas, maître, » balbutiait l'autre, un peu déconfit, « mais *cela m'a paru plus doux!!!* » Rossini ne se fâchait pas : il prenait un immense grattoir… et grattait le bémol.

On sent que ce chapitre pourrait être indéfiniment poursuivi en y introduisant de nouveaux cas d'autant plus aisés à imaginer que des exemples nombreux s'en présentent, hélas! journellement. Mais à quoi bon? Ce ne seraient guère que des variantes des précédents, et il vaut mieux nous occuper un peu, à leur tour, des amateurs.

Tous les mêmes types d'instruction première défectueuse ou incomplète, tardive ou mal dirigée, que nous avons passés en revue en étudiant les moyens les plus propres qui peuvent être mis en œuvre par un professionnel pour y porter remède ou pour en tirer un profit quelconque, tous ces mêmes types se retrouvent nécessairement, et encore plus fréquents, chez les amateurs ; il est même très naturel qu'ils s'y présentent plus prononcés, avec des défauts plus caractérisés, car, au moins à l'origine et sauf rares exceptions, les études d'amateurs ont dû, de par la logique des choses, être plus négligées, surtout chez les jeunes gens (il leur a fallu laisser le pas aux études principales), et, considérées à juste titre comme accessoires, de luxe, être prises sur le temps perdu, sur les moments de repos ou de récréation. Or, à

moins d'un penchant précoce et extraordinairement prononcé, encouragé et approuvé par les parents, il est fort rare qu'un jeune garçon, ayant à choisir entre une partie de foot-ball et une leçon de musique, ne donne pas la préférence à la première. — Mon avis est qu'il a raison. — Il en est un peu différemment pour les jeunes filles, dans l'éducation générale desquelles on fait ordinairement une part plus large à ce qu'on appelle « les arts d'agrément », et qui doivent apprendre, de gré ou de force, un peu de musique, de dessin et de danse. Mais que ce soit dans les lycées, les collèges, les couvents ou autres établissements d'éducation, il est rare qu'on puisse disposer dans les conditions voulues du temps nécessaire, et rare aussi qu'on y trouve des professeurs bien entraînants ou disposant des moyens d'entraînement nécessaires; les arts dits d'agrément deviennent ainsi une corvée, et ce n'est guère qu'aux jours de sortie qu'on pourrait s'y livrer. Ces jours-là, on aime mieux aller se promener ou voir ses amis. — C'est encore chose fort naturelle. — A vrai dire, il n'y a donc que l'enfant dont l'éducation se fait par un professeur et des précepteurs dans la maison paternelle, qui peut se livrer de bonne-heure, si son instinct l'y porte et si tel est le bon vouloir de ses parents, à une culture sérieuse et profitable de l'art musical, et avoir pour cela les guides nécessaires.

C'est là ce qui explique l'état d'infériorité pratique où se trouvent en général les amateurs même les mieux doués, en comparaison de professionnels d'un niveau très ordinaire; ils pèchent par la base; ils

manquent d'études élémentaires, ou les ont traitées trop légèrement, n'y attachant pas d'importance, sauf les cas prévus ci-dessus, qui exigent un rare concours de circonstances heureuses.

C'est là aussi qu'on peut trouver, abstraction faite de l'idée de carrière, la véritable ligne de démarcation entre l'artiste de profession et l'artiste amateur, ligne qu'il nous avait paru difficile de définir nettement au début du premier chapitre : l'un a dû faire de l'art sa préoccupation constante, puisqu'il doit en vivre, tandis que l'autre ne s'y est attaché que d'une façon intermittente et selon ses caprices ; d'où il résulte qu'à intelligence égale, à dons égaux et à toutes choses égales, l'avantage et la supériorité doivent rester au professionnel.

Pour en revenir à notre sujet, dont je me suis volontairement un peu écarté, il importe de considérer, et cela paraîtra clair maintenant, que les conseils que j'ai donnés précédemment, ayant en vue des artistes incomplets qui éprouvent le besoin de s'améliorer, ne peuvent s'adresser à des amateurs se trouvant dans le même cas que s'il leur plaît à eux-mêmes de se traiter aussi rigoureusement que ceux qui doivent chercher dans l'art leurs moyens d'existence. A mon sens, s'ils veulent continuer à cultiver la musique en qualité d'amateurs, ils ont mieux à faire, et autrement.

L'amateur instrumentiste ne recherche dans l'art que le plaisir, son plaisir personnel d'abord, puis par extension le plaisir qu'il peut procurer autour de lui. Or, à moins qu'il ne possède un grand talent

et une virtuosité complète, ce qui le met en dehors de la catégorie que nous étudions ici, et de plus nécessite un entretien considérable, il n'existe pas, pour lui et pour ceux auxquels il lui plaît de faire partager ses jouissances, de satisfaction artistique comparable à celle ou à toutes celles qu'il peut tirer d'une véritable habileté de lecteur, j'entends ici de lecteur émérite, du lecteur intrépide auquel rien ne fait peur.

Pour tout homme ou femme du monde, jouant déjà à peu près convenablement du piano, surtout pour les femmes, les hommes ayant généralement moins de loisirs, ce talent si désirable peut s'obtenir bien plus facilement qu'on ne se l'imagine ; il suffit, *laissant de côté tout autre but,* de poursuivre celui-ci avec une persévérance poussée jusqu'à l'entêtement ; on est sûr ainsi d'y parvenir en un peu plus ou un peu moins de temps, selon le degré de facilité naturelle, mais toujours d'y parvenir, c'est immanquable; il est bon de s'en bien persuader. Quant au moyen, il est d'une simplicité extrême et ne réclame pas plus de trois heures par jour d'un travail très agréable, mais qui doit être régulier et ininterrompu ; c'est une condition à peu près indispensable à sa réussite. Il faut tout d'abord faire un arrangement spécial, je ne dirai pas avec un professeur, mais simplement avec un jeune artiste bon lecteur, en compagnie duquel on devra déchiffrer chaque jour pendant deux heures *consécutives* (important), d'abord à quatre mains, puis à deux pianos. Ce travail devra être fait, plus scrupuleusement que jamais,

selon les principes que j'ai déjà exposés en détail au chapitre des études instrumentales, et dont je rappelle sommairement les points principaux : lentement, rigoureusement en mesure, avec les nuances, sans jamais s'arrêter. Pour chaque morceau à quatre mains, on déchiffrera d'abord la première partie, ensuite la deuxième; cela vaut mieux que le contraire, permettant moins à la mémoire mélodique d'entrer en jeu. Le répertoire à déchiffrer devra se composer principalement de quatuors classiques à cordes transcrits à quatre mains, des symphonies de Haydn, de Mozart, plus tard celles de Beethoven et Mendelssohn, de toutes les œuvres des mêmes classiques ou d'autres écrites par eux-mêmes ou réduites à quatre mains, de recueils d'études classiques ou modernes à quatre mains, puis de pièces quelconques de tout style et de toute époque, même de partitions entières d'opéras ou d'opéras-comiques transcrits à quatre mains sans chant (on en trouvera surtout des anciennes, italiennes ou allemandes, car maintenant cela ne se fait plus), enfin de tout ce que l'on voudra, pourvu que ce soit de bonne musique, et qu'elle ne soit pas assez difficile pour qu'on ne la puisse déchiffrer proprement et sans grand effort.

Après quelque temps de cet exercice, et tout en le continuant, il sera indispensable de se procurer un second piano pour l'étude nouvelle que voici : ayant deux partitions piano et chant absolument identiques (même édition) d'un opéra quelconque, on en déchiffrera sur l'un des instruments la partie de piano, c'est-à-dire la réduction de l'orchestre, pen-

dant que sur l'autre piano l'artiste répétiteur jouera les parties de chant, ce qui, entre parenthèses, est plus difficile que cela n'en a l'air, surtout dans les ensembles ; il est bien entendu qu'il devra jouer les ténors à l'octave réelle, et non la note écrite. Ici le répertoire est inépuisable, puisqu'il embrasse tous les opéras passés, présents et à venir. Dans les ouvertures, entr'actes ou airs de ballet, où il n'y a pas de parties de chant, le répétiteur ne restera pas inactif; il devra soit doubler la basse ou les principaux dessins mélodiques, soit improviser une partie de renforcement quelconque, soit battre la mesure comme le ferait un chef d'orchestre, enfin conserver en quelque façon son rôle de régulateur. Les partitions devront être choisies, premièrement, parmi les plus claires et les plus faciles, et on devra apporter le plus grand soin à ce que la progression, comme difficulté, soit parfaitement graduée, sans se laisser entraîner par la tentation de lire prématurément des ouvrages attrayants, mais trop difficiles, ce qui porterait à barbouiller.

Il va sans dire que lorsqu'on en sera capable, on pourra varier les plaisirs, on le devra même, en déchiffrant des morceaux écrits spécialement pour deux pianos ; mais il faut se méfier qu'ils sont généralement écrits pour des virtuoses. Pour les œuvres à deux pianos, on devra déchiffer d'abord le second piano, et ensuite le premier, contrairement à ce que nous avons dit pour les pièces à quatre mains ; les raisons d'agir autrement n'existent plus, et le plus souvent le premier piano contient plus de difficultés.

Il ne faudra pas pour cela, comme je l'ai déjà dit, abandonner la lecture à quatre mains ; sur les deux heures *consécutives*, on pourra lui en réserver une, et consacrer l'autre au déchiffrage de partitions à deux pianos. La troisième heure, qui, celle-là, devra être séparée, sera une heure de mécanisme : des gammes, quelques exercices et études de moyenne force, qui pourront même, si on veut, être toujours les mêmes.. Elle n'est pas moins nécessaire que les deux autres.

La base du système, on le comprend, c'est de ne *jamais* déchiffrer seul, d'avoir *toujours* un soutien solide qui ne vous permette ni le moindre temps d'arrêt ni un commencement d'emballement. Il est donc nécessaire de ne choisir pour ces fonctions de balancier-régulateur qu'un artiste excellent musicien et pourvu d'un sentiment rythmique impeccable

En procédant consciencieusement ainsi, en ne négligeant aucun détail, pas même l'heure de mécanisme, j'affirme que tout amateur deviendra rapidement un parfait lecteur. Par rapidement, j'entends dire : en quelques années.

Il ne faut pas s'étonner et se décourager si dans les commencements les progrès sont lents et presque inappréciables. Il en est généralement ainsi. Au contraire, une fois l'engrenage pris et bien pris, ils marchent à pas de géants, et on en est soi-même surpris.

Un excellent auxiliaire, bien entendu, serait la musique de chambre, la leçon d'ensemble ; mais pas au début, seulement lorsqu'on aura acquis une certaine sûreté

Le genre de talent qu'on obtient ainsi, je le répète, est certainement, de beaucoup, le plus agréable de tous pour un pianiste amateur intelligent. A quoi lui sert de viser à une haute perfection, à un fini irréprochable, et quel très grand plaisir pourra-t-il y trouver? Au contraire, l'étude du déchiffrage, déjà si séduisante en elle-même, puisqu'elle fait connaître tant de choses, met tout à sa portée et dans tous les genres, car, en dehors de la profusion de grandes et belles choses inspirées par le piano, il n'existe pour ainsi dire pas de chef-d'œuvre qui n'ait été transcrit, souvent même de plusieurs façons différentes. De plus, c'est le genre de talent le plus sociable, celui qui sera toujours le plus apprécié dans le monde, celui qui permet le mieux de se rendre agréable à tous. De plus encore, et c'est là chose éminemment précieuse, c'est le seul genre de talent qui ne se perde pas; même après plusieurs années d'interruption, on le retrouvera intact, demandant tout au plus quelques semaines d'entraînement pour se remettre en train.

Celui qui sera devenu brillant lecteur en employant le procédé que je viens d'indiquer, se trouvera avoir acquis par la même occasion une bonne partie des qualités qui constituent le meilleur accompagnateur; un peu d'habitude fera le reste. S'il lui plaît d'ajouter à cela l'étude de la transposition, dont les principes s'apprennent en quelques heures, et qui ne demande plus ensuite que de la pratique, il acquerra un prestige considérable auprès des chanteurs. Et s'il a le caractère suffisamment dé-

brouillard pour savoir utiliser son habileté de lecteur à se tenir au courant de tout ce qui paraît, de l'opéra nouveau, s'il a assez de mémoire pour en retenir par cœur les principaux fragments, le ballet, s'il fait tout cela simplement, sans prétention, avec grâce et bonne humeur, il deviendra bientôt la coqueluche des salons où la musique est en honneur.

Dans le même ordre d'idées, tout amateur qui a quelque peu de voix devrait, si cette voix est juste, considérer comme un devoir de la cultiver, non en vue de chanter des grands airs, ce qui ne va pas toujours sans quelque ridicule, mais pour pouvoir, en toute occasion, tenir sa partie sans détonner dans un ensemble vocal, déchiffrer une partition en compagnie d'un pianiste bon lecteur, le tout sans chercher maladroitement ses notes en tâtonnant avec un doigt dans le haut du piano, avec assez d'aisance et de sûreté pour qu'il en résulte un plaisir aussi vif pour lui que pour son partenaire et pour un auditoire d'intimes. C'est là un résultat bien facile à atteindre pour toute jeune fille ayant quelques notions musicales, et qui trouvera souvent son application.

L'amateur qui joue d'un instrument autre que le piano doit toujours, lui aussi, mettre en première ligne les qualités de lecteur, mais d'une façon moins absolue, car il n'en peut pas espérer les mêmes jouissances intellectuelles, son instrument ne pouvant se suffire à lui-même; on ne déchiffre pas une partition sur le violon. En compensation, il est juste de

considérer que pour lui l'effort est infiniment moindre, et n'exige guère qu'un peu de volonté et de persévérance.

S'il veut néanmoins travailler sérieusement et spécialement le déchiffrage, il peut se procurer un accompagnateur, auquel il donnera mission de ne jamais le laisser s'arrêter ou hésiter, et avec lequel il procédera à peu près comme nous l'avons indiqué précédemment pour le pianiste. Mais cela ne lui est nullement indispensable. Il fera beaucoup mieux de s'initier aux mystères du quatuor à cordes, dans lesquels, après avoir franchi les épreuves inévitables et s'être libéré des maladresses par lesquelles il faut toujours passer au début, il trouvera l'un des plaisirs les plus nobles et les plus passionnants que puisse procurer la culture de l'art musical.

De toutes les formes de composition, le quatuor à cordes présente seul cette particularité de ne comporter aucune partie de remplissage, d'accompagnement. Chacune des quatre parties est concertante, ce qui veut dire qu'elle possède son intérêt propre et individuel, égal à celui des trois autres; si toutes sont solidaires quant à l'effet d'ensemble, chacune pourtant conserve sa liberté et sa personnalité pour l'interprétation des mille détails dont l'œuvre fourmille. De là provient que le plaisir intellectuel qu'on éprouve en exécutant une œuvre ainsi conçue ne peut être assimilé à aucun autre plaisir d'interprétation, et qu'il est à peu près impossible d'en soupçonner l'intensité avant d'en avoir goûté. Une autre particularité résultant du même fait, c'est que la somme

de jouissance des interprètes est infiniment supérieure à celle qu'ils peuvent communiquer à ceux qui les écoutent, car eux seuls pénètrent à l'intérieur de l'œuvre, en comprennent la structure intime, en touchent les rouages et les font mouvoir, et éprouvent la sensation étrange d'en faire partie eux-mêmes, de s'identifier avec elle en lui donnant la vie.

C'est un peu comme pour le whist; je demande pardon si cette comparaison un peu brutale est mal choisie, n'ayant de ma vie touché à une carte; mais il me semble que ceux-là mêmes qui connaissent le jeu prennent moins d'intérêt à suivre une partie que n'en ont les partenaires à la jouer.

Il est pourtant des amateurs que l'audition de ce genre de musique captive puissamment, témoin Napoléon Bonaparte, plus connu comme général que comme dilettante, affirmant au célèbre violoniste Baillot que, selon lui, dès ses premières notes, un quatuor vous prend, vous absorbe, et « change en « un instant la disposition de l'âme[1] ».

Pour mieux faire saisir l'intérêt qui s'attache à cette étude digne de tout esprit élevé, je crois ne pas devoir résister au désir de citer *in extenso* plusieurs paragraphes d'un opuscule où cette question est traitée de main de maître.

« Deux violons, un alto, un violoncelle. Mais qu'on « ne s'y trompe point, ce petit orchestre renferme « une puissance mystérieuse qu'on ne lui supposerait pas. Ces quatre voix sont à la fois quatre

1. Bonaparte, premier consul, à la Malmaison.

« esprits qui chantent, parlent, discutent ou s'har-
« monisent sous l'influence qui les domine.

« Au *premier violon* appartient de droit le choix « et la responsabilité du mouvement, l'indication « du caractère général de l'œuvre, l'initiative de la « phrase ; toutes conditions dont dépend essentiel- « lement l'ensemble moral et matériel du quatuor.

« Il doit, comme un chef d'orchestre, dominer « l'ensemble, entraîner ou retenir, mais cependant « toujours être prêt à abdiquer, pour reprendre au « moment voulu le rôle d'accompagnateur ; sans « cette souplesse d'autorité du premier violon, qua- « lité plus rare qu'on ne pense, le quatuor n'est plus « une conversation, mais tourne bien vite à une « querelle, dans laquelle, entraîné par l'exemple du « chef, chacun, écrasant et dominant son voisin, « triomphe égoïstement sur les ruines de l'œuvre..

« Le *second violon*, confident naturel du premier, est « cependant, malgré son rôle modeste, appelé à tout « moment à dominer à son tour dans cette conver- « sation musicale. Cette partie, jouée autrefois sur « un instrument plus grand que le violon à la fran- « çaise dont se servait le premier violon[1], et d'un « son moins éclatant, se distinguait facilement dans « l'ensemble ; mais, aujourd'hui que le son des deux « instruments est identique, il faut, de la part de « l'exécutant, infiniment de tact et de discrétion « pour maintenir cette partie à sa place, et, de la « part de l'auditeur, une grande attention pour la

1. Détail intéressant et peu connu.

« suivre dans ce rôle délicat qui la fait tour à tour
« paraître ou disparaître, selon qu'elle est chargée
« d'un dessin intéressant ou d'un accompagnement
« secondaire.

« Quant à l'*alto* ou *viole*, son rôle dans le quatuor
« est tout de conciliation; accordé à la quinte infé-
« rieure du violon, il semble, par la nature même
« de cet accord, placé là pour relier l'aigu du vio-
« lon au grave de la basse. Sa voix douce et expres-
« sive participe, tout en gardant son timbre parti-
« culier, de la rondeur de l'un et de la légèreté de
« l'autre; c'est à lui que l'on confie ces notes dont
« la sensibilité plaintive ne peut être traduite ni par
« la voix dominante du violon ni par la fermeté
« puissante de la basse; il semble être au quatuor
« ce que le basson est à l'orchestre. Que d'exem-
« ples à citer où cet instrument semble avoir inspiré
« la phrase qu'il est chargé de rendre!

« Vient enfin le *violoncelle*, qui se présente sous
« le double aspect de basse grave d'accompagne-
« ment, ainsi que l'emploie Haydn dans un grand
« nombre de ses quatuors, ou de partie chantante
« embrassant toute l'étendue du diapason, et aussi
« chargée de traits que les trois autres parties du
« quatuor, ainsi que l'ont traité Mozart et Beetho-
« ven et, avec eux, tous les compositeurs moder-
« nes. C'est sur cette partie que s'appuie, comme
« sur une clef de voûte, l'édifice harmonique, et son
« importance comme aplomb du quatuor, modula-
« tion, etc., égale presque celle du premier violon...

« Depuis le modeste quatuor d'amateurs jusqu'à

« la brillante interprétation qu'en sait faire l'artiste « habile devant un nombreux auditoire qu'il charme « et instruit, le plaisir du quatuor se présente sous « des aspects et à des degrés bien différents. Disons, « cependant, que la meilleure condition pour bien « goûter ce genre de musique, c'est l'intimité dont « le charme s'allie si bien au naturel et à la simplicité « que les maîtres que nous citons ont su y garder. »

Son nom le dit d'ailleurs : musique de chambre. « C'est elle qui laisse à l'exécutant, avec la liberté « du choix, l'abandon, l'inattendu, la spontanéité, « l'oubli de soi-même pour l'œuvre. C'est elle encore « qui permet de jouir sans arrière-pensée de certai- « nes beautés où la science domine, et que l'on « craindrait souvent de compromettre en présence « d'un public trop nombreux[1]... » Ajoutons : ou contenant des profanes, car, réellement, donner tout son cœur et toute son âme à une exécution de ce genre, et ne trouver devant soi que des visages indifférents ou ennuyés, c'est une souffrance; cela vous glace.

Pour en revenir à notre amateur d'instrument à cordes et aux moyens par lesquels une telle satisfaction artistique lui est accessible, ce qui paraît le plus simple, c'est de former un groupe comprenant deux violonistes et un violoncelliste, tous les trois amateurs sachant se servir de leur instrument, et de subventionner à eux trois, pour leur servir de professeur et de guide, un bon violoniste ayant l'ha-

1. Eugène Sauzay, *Étude sur le quatuor* (1861).

bitude et l'expérience de la musique de chambre. Chacun des deux amateurs violonistes pourra jouer alternativement le second violon et l'alto, à moins que chacun d'eux préfère conserver constamment la même partie, ce qui est peut-être plus raisonnable pour commencer; le second violon pourra aussi, lorsqu'il se sentira de force, prendre de temps en temps la place du premier, pour s'habituer au commandement; le violoncelliste seul restera rivé à son instrument. On peut organiser ainsi une ou deux séances régulières par semaine, dans l'intervalle desquelles chacun lira sa partie et en étudiera les passages scabreux. Il n'est pas mal aussi d'attirer à soi des suppléants, des surnuméraires, afin que la séance puisse avoir lieu le jour où l'un des conjurés ferait défaut. Cela permet aussi d'aborder à l'occasion des quintettes. La matière d'étude ne manquera certes pas, car, sans parler des œuvres plus récentes, on trouvera comme premier fonds : de Haydn, soixante-seize quatuors; de Mozart, dix quatuors et dix quintettes; de Beethoven, six trios, dix-sept quatuors et trois quintettes. Il y a aussi Boccherini, Onslow, Mendelssohn, etc., et les modernes.

Commencée froidement et presque comme un essai, cette étude vous prend et vous captive d'une façon singulière; quatre artistes ardents, comprenant à quelle hauteur peut s'élever la philosophie musicale, accoutumés à jouer ensemble, à se soutenir mutuellement et à se donner la réplique, « ne formant plus qu'une âme et pénétrant ensemble dans « ces mystérieuses beautés, s'élèvent, eux et leurs

« auditeurs, jusqu'aux plus hautes régions de l'art.
« Tel est le charme du quatuor, que rien ne peut bien
« raconter que lui-même[1]. »

Il me paraît superflu d'insister davantage. J'ajouterai seulement que l'amateur rompu aux difficultés du quatuor à cordes se sentira tout à fait à son aise dans tout genre de musique d'ensemble, notamment avec piano, ce qui lui permettra, tout en se procurant par là de nouvelles satisfactions d'art, de se rendre utile et agréable dans bien des circonstances

Quant à l'amateur qui compose, nous ne lui consacrerons pas un paragraphe spécial, car il est soumis aux mêmes lois que l'artiste, et, à vrai dire, il n'existe pas de différence entre eux. Le public n'a aucune raison d'être plus indulgent à l'égard de celui-ci que de celui-là.

Mais nous dirons quelques mots d'une catégorie très particulière et assez fréquente d'amateurs : ceux qui, ne sachant ni composer, ni chanter, ni jouer d'un instrument quelconque, et ne cherchant pas à le faire, sont nonobstant sensibles aux beautés musicales, en recherchent avidement l'audition, savent les juger et apprécier à leur valeur réelle, et sont de véritables fins connaisseurs, au même titre que les amateurs de peinture ou de sculpture, qui, en général du moins, ne sculptent

1. Eug. Sauzay, *loco cit.*

ni ne peignent eux-mêmes, et tournent facilement au collectionneur. Par définition, c'est le type du *dilettante*[1], de celui qui se complaît et se délecte dans l'admiration de l'œuvre d'art et sa contemplation passionnée.

C'est peut-être le plus heureux de tous, quoique ou parce que parfait égoïste. Il est un peu comme les Orientaux, qui ne comprennent pas pourquoi nous prenons la peine de danser nous-mêmes, tandis qu'il est si facile de regarder les autres se trémousser devant soi. Oui, c'est bien lui le plus heureux, car il participe à toutes les joies de l'artiste, et ne connaît que par ouï-dire les misères et les côtés pénibles de la carrière, même les petites difficultés d'ordre inférieur et secondaire auxquelles se heurtent les amateurs militants.

Si toutefois le dilettante désire encore accroître son lot de jouissances contemplatives, il le peut en élargissant son érudition, par la simple lecture de bons ouvrages d'esthétique, par l'étude approfondie de l'histoire de la musique et de la vie des grands musiciens, ce qui les lui fera comprendre d'une façon plus intime et plus complète.

Savoir écouter intelligemment, sans rien laisser perdre, est un art véritable, un art qui s'apprend et qui a bien sa valeur. « Tout le monde entend, mais « peu écoutent, et un plus petit nombre encore com- « prend. Il est vrai de dire que les conditions d'une « audition parfaite sont aussi nombreuses que com-

1. De l'italien *dilettare*, délecter.

« pliquées, et d'autant plus difficiles à remplir qu'elles « exigent une sorte d'abnégation de soi-même. Un « auditeur attentif, instruit, sans pédantisme, sans « parti pris d'admiration ou de répulsion, sensible et « sympathique aux beautés de l'œuvre, entrant dans « l'esprit de l'exécutant pour y faire germer l'élo- « quence, écoutant bien pour lui-même sans s'imposer « aux autres, enthousiaste et discret, est, au point « de vue qui nous occupe, un parfait musicien, un « type rare que peut seul réaliser un heureux mélange « d'instinct et d'expérience[1]. » Aussi, on le voit, est-il hautement apprécié des véritables artistes.

Mais un devoir qui lui incombe, c'est de se montrer toujours affable, accueillant et bienveillant envers ceux auxquels il est redevable de tant de plaisirs élevés, ceux qui travaillent pour les lui procurer; il leur doit aide et protection autant qu'estime et amitié. C'est seulement ainsi qu'il peut se faire pardonner son sybaritisme.

Et si d'aventure il lui vient à l'idée, pour agir à son tour, de prendre quelque jour la plume du critique, ce qui n'est malheureusement interdit à personne, que ce soit avec la plus extrême circonspection, seulement pour faire part de ses impressions personnelles, sans jamais chercher à les imposer, et en s'abstenant systématiquement de l'abus des termes techniques qu'il ne manquerait pas d'employer, avec une conviction comique, tout de travers. Jules Janin a dit, je ne sais plus au juste où, que « tout

1. E. Sauzay, *loco cit.*

« homme qui se mêle de critique sans avoir rien « produit lui-même est un malhonnête homme ». C'est excessif. Qu'il n'ait rien produit, cela n'a aucun inconvénient ; mais il faut qu'il ait en lui-même la somme de valeur et le savoir de ceux qui produisent et qu'il prétend juger, comme l'ont établi péremptoirement Voltaire, Proudhon et La Bruyère, peu suspects de s'être concertés ; on ne peut accepter que le jugement de ses pairs et de ses supérieurs, et c'est ce qui fait qu'il y aurait outrecuidance notoire, de la part d'un dilettante, à se poser en professeur d'art et à formuler des conseils dont on n'aurait que faire ; mais s'il sait se borner, en se considérant avec quelque raison comme le représentant de l'élite du public, de sa portion la plus intelligente, à guider la masse de ce même public vers les œuvres ou les artistes qui font l'objet de sa plus grande admiration, alors il rend service à l'art et fait œuvre estimable. En se maintenant dans ces justes limites, non seulement en ses écrits, mais aussi dans ses discours, il peut contribuer, dans sa sphère d'action, au développement du dilettantisme et favoriser, par cela même et dans une certaine mesure, l'expansion de l'art.

Il semble que nous ayons bien examiné tous les cas qui peuvent se présenter chez l'amateur dont les études sont restées insuffisantes ou incomplètes. Il en reste encore un pourtant, le plus intéressant peut-être, souvent aussi bien triste, et qu'il serait prudent de toujours prévoir. On le devine. Combien

de fois voit-on un homme ou une femme du monde, plus souvent une femme, parfois même une jeune fille, obligé par quelque revers de fortune à chercher une ressource, passagère ou définitive, dans l'exercice d'un art qu'il n'a jamais étudié qu'en qualité d'amateur?

C'est là surtout que se fait sentir douloureusement l'inconvénient des études superficielles, comme le danger des adulations familiales ou mondaines On s'est cru un véritable talent, on a accepté tous les compliments comme argent comptant, on a pris plaisir à se faire illusion sur sa propre valeur,... et le jour où il s'agirait d'en tirer parti, on voit tout cela s'envoler en fumée. Se lancer dans la carrière de virtuose? C'est la première chose à laquelle on pense, car c'est la plus brillante et la plus lucrative... quand on a le succès avec soi; mais l'examen n'est pas long; il devient bien vite évident que l'on n'a pour cela rien de ce qu'il faudrait, et moins que toute autre chose, le répertoire, les qualités d'endurance, de solidité et d'aplomb qui ne peuvent être le résultat que d'un entraînement prolongé. Première déception. Tout naturellement, on songe alors au professorat. Mais pour professer il faut des élèves; pour attirer des élèves, il faudrait pouvoir, sinon se faire entendre et apprécier, au moins justifier d'une façon quelconque de ses aptitudes à l'enseignement, montrer des élèves déjà formés; mais pour en montrer, il faudrait en avoir... On tourne ainsi dans un cercle vicieux, désolant et désillusionnant, dont un heureux hasard, sur lequel il

ne faut pas trop tabler, peut seul vous faire sortir. On croyait avoir en main un outil, ce n'était qu'un jouet.

A ce pénible état de choses, je ne connais pas de remède.

Mais il existe un moyen de l'éviter, que j'ai déjà fait pressentir : c'est de s'être par avance entraîné à l'enseignement. Je connais *personnellement*, ce qui me fait supposer que le cas n'est pas très rare, plusieurs jolis exemples de jeunes femmes du meilleur monde, ayant ce qu'on appelle « un joli talent d'amateur » et dont la situation de fortune paraît, autant que cela peut être, à l'abri de toutes les éventualités, qui consacrent chaque jour quelques heures, gratuitement bien entendu, à l'instruction musicale de jeunes garçons ou fillettes auxquels leurs parents ne pourraient payer le luxe d'un art d'agrément. Les unes leur font des cours de solfège, souvent assez nombreux; plusieurs leur *donnent*, dans la vraie acception du mot, des leçons de piano; il y en a aussi qui leur enseignent le chant, le violon ou la harpe, et sont loin de s'en tenir aux degrés élémentaires, qui conduisent leurs élèves assez loin.

Font-elles cela dans un sentiment de pure charité? Il est permis d'en douter, car leurs écolières n'appartiennent pas, pour la plupart, à la classe indigente, et sont plutôt recrutées dans la petite bourgeoisie. Elles accomplissent pourtant, en ce faisant, une action indubitablement bienfaisante qu'il serait de mauvais goût de dénigrer, car elles ouvrent à ces enfants l'accès d'un genre d'études qui peut les

conduire eux-mêmes à une carrière qui, sans leur intervention, leur resterait close.

Le font-elles avec une idée de calcul, de prévoyance pour l'avenir et les fâcheuses surprises qu'il peut réserver à qui que ce soit? Je n'en sais rien, ne le leur ayant jamais demandé; mais où serait le mal?

Ce qui est bien certain, quel que soit leur mobile, c'est qu'il n'a rien que d'essentiellement honorable, et que viennent les jours d'adversité, elles se trouveront tout autrement armées pour la lutte que celles qui n'ont jamais rien fait pour s'y préparer; car non seulement elles auront ainsi acquis l'expérience du professorat, sur l'importance de laquelle nous avons assez insisté en toutes circonstances pour qu'il n'y ait pas lieu d'y revenir ici, mais elles ont le moyen de justifier leur aptitude à l'enseignement par l'exhibition des résultats obtenus, en faisant entendre leur jeunes élèves, ce qui vaut les meilleurs diplômes, et devra les aider puissamment à recruter dans leur entourage le noyau d'une petite clientèle

Et si elles n'ont jamais besoin d'avoir recours à cette ressource, ce que je leur souhaite, elles seront récompensées autrement du sacrifice qu'elles auront fait de leur temps et de leurs peines : on ne sait jamais rien si bien que ce qu'on s'est appliqué à apprendre aux autres, et, par cette pratique bénévole de l'enseignement, elles auront vu leur propre talent grandir et acquérir une solidité toute particulière, une assurance qui n'est pas la marque habituelle des talents d'amateur.

En dehors de ce cas et de quelques autres tout aussi rares, où il se transforme, par la force des circonstances, en un véritable artiste militant, l'amateur intelligent, quel que soit son degré de culture, et même si en quelque chose il surpasse ou croit surpasser certains professionnels, fera toujours acte de bon goût en ne cherchant pas à rivaliser ou lutter avec eux. L'artiste, de son côté, fera bien d'éviter les occasions qui pourraient donner lieu à des comparaisons déplacées, aussi déplaisantes pour l'un que pour l'autre. Ils ne doivent se rencontrer que dans le but noble et élevé d'une fraternelle collaboration, désireux de se compléter l'un par l'autre et de se prêter un appui mutuel; un antagonisme mal compris et mesquin les rabaissse et les amoindrit tous les deux, tandis qu'en restant chacun dans son rôle, ou en ne s'associant que dans l'idée de coopérer à l'œuvre d'art, ils atteignent directement leur but commun, qui est la contemplation ou la production du beau.

Si j'ai réussi à me bien faire comprendre jusqu'ici, on peut concevoir maintenant la solidarité étroite qui doit exister entre amateurs et artistes également amoureux des choses de l'art. L'existence de l'artiste ne peut se comprendre sans le désir qu'il a d'être apprécié par le public, lequel est composé d'amateurs De son côté, l'amateur ne pourrait exister si l'artiste n'était pas là pour marcher devant lui et lui montrer le chemin. Mais si leur idéal est identique, il en est autrement des voies et moyens par lesquels ils peuvent ou doivent le pour-

suivre. C'est pourquoi, au cours de ce chapitre visant les moyens d'améliorer une éducation imparfaite ou d'en tirer le meilleur parti possible, j'ai dû donner des conseils différents pour des cas en apparence analogues, selon qu'ils s'adressaient à l'une ou l'autre des deux catégories. C'est à chacun de juger dans laquelle il lui convient de se ranger, et d'agir en conséquence, pour son agrément ou pour son profit, *ad majorem artis gloriam*.

J'ajouterai seulement ici, à l'usage des jeunes artistes ou amateurs peu fortunés qui voient leurs études arrêtées par l'impossibilité de se procurer les conseils d'un professeur, l'indication d'un charmant procédé que j'ai souvent vu réussir, et qui appelle la sympathie : c'est l'*échange* de leçons. Il est à la portée de tous, sauf des ignorants absolus, de ceux qui n'ont jamais rien appris, même leur langue. En effet, pour le pratiquer, deux choses seules sont nécessaires : il faut tout d'abord savoir quelque chose, n'importe quoi, mais quelque chose, soit une langue, soit le dessin, l'histoire, soit aussi bien une branche musicale, et cela assez bien et assez complètement pour pouvoir l'enseigner; puis il faut ensuite arriver à se faire mettre en rapport, soit par des amis communs ou des relations, soit par tout autre moyen, même une annonce de journal, avec un étudiant-musicien avancé se trouvant dans des conditions analogues, quoique inverses, et désireux d'acquérir ce qu'on est capable de lui apprendre. Et il faut croire que ce n'est pas aussi difficile qu'on

pourrait le supposer, car j'ai vu ainsi échanger : des leçons de violon contre des leçons d'harmonie ; des leçons de piano contre des leçons de violon ; des leçons de solfège contre des leçons d'allemand, et même des leçons de mathématiques contre des leçons de contrepoint ; j'ai vu un de mes élèves fréquenter une salle d'armes pendant trois ans, en faisant un petit cours de flûte au maître et à son prévôt : j'en ai vu tout récemment un autre, bon harmoniste et organiste, apprendre à la fois l'anglais et l'histoire grecque en enseignant l'orgue à une jeune Anglaise et l'harmonie à un élève de l'École normale, le tout à la satisfaction réciproque des parties contractantes, qui sont généralement restées par la suite d'excellentes paires d'amis. C'est l'enseignement mutuel sans bourse délier.

Le danger, ici, est dans l'inexpérience de l'un et l'autre des deux élèves-professeurs ; pour y remédier, ils ont à faire acte de bonne volonté, à s'évertuer à deviner ce qui leur est incomplètement expliqué, et surtout avoir cette bonne foi qui consiste à reconnaître sans sot amour-propre quand on s'est trompé. Ils agiront prudemment aussi en ne faisant usage, comme livres d'études, que de ceux qui ont été employés pour leur propre instruction, et dont il y a chance qu'ils sachent mieux se servir ; ou, si quelque raison les porte à avoir recours à d'autres méthodes, les choisir avec la plus méfiante circonspection, et seulement parmi celles qui ont fait leurs preuves et sont passées à l'état d'ouvrages classiques. Ce n'est pas dans un cas semblable qu'on doit

s'aventurer à faire des essais, et il importe ici plus que jamais de ne suivre que les chemins les plus connus et les mieux fréquentés. On ne saurait croire le tort que font à l'enseignement de mauvais ouvrages au titre alléchant et plein de fallacieuses promesses : *Le Violon appris sans maître, le Piano en quinze leçons, l'Art de composer mis à la portée de tous*... sont autant d'attrape-nigaud dont il faut se garder comme des *pickpockets*. Absolument rien ne peut être appris en musique sans y mettre le temps nécessaire et sans être guidé, à moins que ce soit l'accordéon ou l'ocarina.

Je n'avais pas l'intention de donner ici un catalogue d'ouvrages didactiques; quelques amis m'ayant fait remarquer que, surtout en prévision de l'emploi d'un tel enseignement mutuel par des novices en matière de pédagogie, ce serait une lacune dans un ouvrage qui vise avant tout à être *pratique*, j'ai dressé celui qui suit. Mais je tiens à bien expliquer dans quel sentiment il est établi.

Je me suis efforcé d'y faire figurer un ensemble d'ouvrages pouvant à eux seuls satisfaire à l'enseignement musical dans chacune de ses branches. J'ai procédé comme si j'étais chargé de former économiquement le premier noyau d'une bibliothèque scolaire à l'usage de quelque établissement naissant qui prétendrait élever des musiciens de toute nature : compositeurs, chanteurs, instrumentistes.

Chacun y trouvera donc, si je n'ai rien oublié, comme je l'espère, ce qui lui est nécessaire pour entreprendre ses études, et même pour les pousser

jusqu'à un degré assez avancé. Mais je n'entends nullement affirmer que ces ouvrages sont les seuls dignes de confiance, ni même qu'ils sont les meilleurs; il faudrait pour cela que je connaisse tous ceux qui ont été écrits, et que je me croie la capacité de les juger, deux choses qui me font également défaut. Ma seule intention est d'indiquer, pour quelque partie que ce soit des études musicales, au moins un ouvrage sérieux, complet, consciencieusement écrit, choisi parmi ceux que je connais et dont la valeur n'est douteuse pour personne.

On ne sera pas étonné si j'y ai introduit quelques-uns des miens; il serait assez bizarre que, les ayant faits, je les trouvasse mauvais. Mais j'ai toujours eu soin d'en signaler, à côté d'eux, d'autres similaires, afin de ne point paraître faire une réclame en faveur de mes éditeurs.

Pour le Solfège :

BATISTE.	*Petit solfège mélodique* (Heugel).
PANSERON.	*A B C* (2 volumes) (Hachette).
—	*Solfège d'artiste* (Hachette).
Solfèges d'Italie.	
Solfèges du Conservatoire.	
CHERUBINI.	*Solfèges* (Ménestrel).
LAVIGNAC.	*Solfèges manuscrits* (6 vol.) (Lemoine).
AMBR. THOMAS.	*Solfège manuscrit* (2 vol.) (Ménestrel).

Il existe, comme je l'ai dit ailleurs, une infinité de bons ouvrages sur l'étude du solfège, signés Panseron, H. Duvernoy (Leduc et Benoît), Rougnon (Noël et Gallet),... entre lesquels on n'a que l'embarras du

choix; l'important est de ne faire usage que de ceux qui ont nettement un caractère musical et artistique.

Pour le Solfège d'ensemble :

CHELARD. *Symphonies vocales à 3 ou 4 voix* (hommes et femmes ou enfants), ouvrage peu connu et d'une grande musicalité (Lemoine).

Pour la Théorie :

A. SAVARD. *Principes de la musique* (Hachette).
M. SIMON. *Cours complet des principes de la musique* (Mackar).

Dans ces ouvrages, dont il existe aussi des abrégés pour ceux qui ne visent qu'à des connaissances superficielles (ce qui est toujours un tort), se trouve également exposée la théorie de la transposition.

Pour la Dictée :

LAVIGNAC. *Cours complet de Dictée musicale* (4,483 Dictées) (Lemoine).
DUVERNOY. *200 Dictées en deux livres* (Benoît).

Pour l'Harmonie :

REBER. *Traité d'Harmonie* (Gallet).
TH. DUBOIS. *Notes et Études* (complément indispensable du *Traité* de REBER) (Heugel).
FR. BAZIN. *Cours d'Harmonie* (Lemoine).

De ces deux ouvrages, celui de Bazin est le plus simple et le plus clair, le plus facile. Celui de Reber, avec l'adjonction des notes de Dubois, initie beau-

coup plus complètement aux combinaisons de l'harmonie moderne.

Th. Dubois. *87 Leçons d'Harmonie* (Heugel).
A. Barthe. *90 Leçons d'Harmonie* (Leduc).
Ch. Lenepveu. *100 Leçons d'Harmonie* (Lemoine).
Lavignac. *208 Leçons d'Harmonie* (3 vol.) (Lemoine).

Pour le Contrepoint et la Fugue :

L'ouvrage le plus complet et le plus pratique est le dernier paru :

Th. Dubois. *Traité de Contrepoint et de Fugue* (1901) (Heugel).

Avant celui-là on se servait presque exclusivement de celui de :

Cherubini. *Cours de Contrepoint et Fugue* (Heugel).

Au point de vue de l'érudition et des recherches archaïques, il est bon de lire les *Traités* de Fux (1660), Marpurg (1754), et Albrechtsberger (1790).

Pour l'étude des formes musicales :

Hugo Riemann. *Le Catéchisme du Compositeur. Étude des formes fuguées, d'après Bach.*
Jadassohn. *Traité de Composition.*

Ces deux ouvrages, publiés à Berlin, n'existent jusqu'à présent qu'en allemand.

Pour l'Orchestration :

Gevaert. *Traité d'Instrumentation* (Lemoine).
— *Cours méthodique d'Orchestration* (Lemoine).

BERLIOZ. *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes* (Lemoine).
GUIRAUD. *Traité pratique d'Orchestration* (Durand-Schoenwerk). Charmant petit ouvrage élémentaire et pourtant déjà complet.

Pour l'Orchestration Militaire :

GABRIEL PARÈS. *Traité d'Instrumentation et d'Orchestration militaires* (Lemoine). Il existe, du même auteur, des petites méthodes élémentaires pour tous les instruments à vent.

Pour l'Acoustique Musicale :

TYNDALL. *Le Son* (Gauthier-Villars).
HELMHOLTZ. *Théorie Physiologique de la musique* (Victor Masson).

Pour l'Étude de l'Histoire de la Musique :

FÉLIX CLÉMENT. *Histoire de la musique* (Hachette).
H. LAVOIX FILS. *Histoire de la musique* (Quantin).
FÉTIS. *Biographie des musiciens* (8 vol.) (Firmin-Didot).
A. POUGIN. *Supplément à l'ouvrage précédent.*
GEVAERT. *Histoire et Théorie de la musique grecque* (Gand, 1875-1881).
LAVOIX ET LEMAIRE. *Histoire du Chant* (Heugel).
LAVIGNAC. *La Musique et les Musiciens* (Delagrave), ouvrage dans lequel on peut voir une sorte de résumé encyclopédique de toutes les connaissances utiles aux musiciens.

Dictionnaires de Musique :

HUGO RIEMANN. *Dictionnaire de Musique* (Perrin et Cie).
PAUL ROUGNON. *Dictionnaire musical des locutions étrangères usitées en musique* (Paul Dupont).

Pour le Chant :

M. GARCIA. *Traité complet de l'Art du chant* (Heugel).
J. FAURE. *La Voix et le Chant* (Ménestrel).
CROSTI. *Le Gradus du Chanteur* (Girod).
DUPREZ. *Méthode complète du Chant* (Heugel).
DELLE-SEDIE. *L'Art lyrique* (Leduc).

Pour l'Hygiène de la voix :

Dr MANDL. *Hygiène de la voix* (1879).
Dr CASTEX. *Hygiène de la voix parlée et chantée* (1894) (Gauthier-Villars).

Pour le Piano :

Il existe une multitude d'excellentes méthodes que tout le monde connaît; j'en signale seulement deux qui ne me paraissent pas suffisamment répandues pour leur valeur :

LOUIS KOEHLER, op. 80. *Méthode de piano avec explications théoriques et pratiques, et plus de 100 exercices et morceaux originaux* (Siegel à Leipzig).
VILLOING (qui fut le professeur de Rubinstein). *École pratique du piano* (Heugel).

Recueils d'Exercices ou d'Etudes :

STAMATY (qui fut le professeur de Saint-Saëns). *Le Rythme des doigts* (Ménestrel).
CZERNY. Toute la collection de ses recueils d'exercices pour tous les degrés (Leduc, Costallat, etc.).
J.-B. CRAMER. *Études* (2 volumes) (Lemoine).
CLEMENTI. *Gradus ad Parnassum* (3 vol.) (Richault).
SÉB. BACH. *Le Clavecin bien tempéré* (2 volumes).
MOSCHELÈS. *Etudes* (Benoît).
HUMMEL. *Études* (Costallat).
STEPHEN HELLER. *Études* (10 vol.) (Maho, Lemoine, etc.).
CHOPIN. *Études* (2 vol.) (Lemoine).
LISZT. *Études d'après Paganini* (Breitkopf et Härtel, Leipzig; Costallat, Paris).

Pour le Déchiffrage à 4 mains :

MARMONTEL. *L'Art de déchiffrer* (élémentaire) (Heugel).
LEMOINE. *École de la mesure et de la ponctuation* (Lemoine).

Pour la Harpe :

R. MARTENOT. *Méthode de Harpe* (Enoch) (1901).

Pour le Grand Orgue :

LEMMENS. *École d'Orgue* (Schott).
CH. LORET. *Cours d'Orgue en 4 livres* (Loret et Freytag).
SÉB. BACH. *Préludes et fugues pour Orgue.*
MENDELSSOHN. *6 Sonates pour Orgue* (Peters).

Pour l'Harmonium :

LEFÉBURE-WÉLY. *Méthode pour l'Harmonium* (Parvy).

Pour le Violon :

DE BÉRIOT. *Méthode élémentaire de Violon* (Schott).
BAILLOT. *L'Art du Violon* (Heugel).
KREUTZER. *40 Études* (Peters).
FIORILLO. *36 Caprices* (Peters).
RODE. *24 Caprices* (Peters).
CAMPAGNOLI. *Divertissements à toutes les positions* (Litolff)

Pour l'Alto :

BRUNI. *Méthode pour l'Alto-Viola* (Enoch).
MARTINN. *Nouvelle Méthode d'Alto* (Costallat).

Pour le Violoncelle :

BAUDIOT. *Grande Méthode de Violoncelle* (Costallat).
ROMBERG. *Méthode complète de Violoncelle* (Costallat).

CHEVILLARD. *Méthode complète de Violoncelle* (Costallat).
RABAUD. *Méthode complète de Violoncelle* (Costallat).

Pour la Contrebasse :

LABRO. *Méthode de Contrebasse* (Gallet).
GOUFFÉ. *Traité sur la Contrebasse* (Costallat).
BOTTESINI. *Grande Méthode complète de Contrebasse* (Ricordi).

Pour la Flûte :

BERBIGUIER. *Méthode complète pour la Flûte* (Cotelle).
QUANTZ. *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la Flûte traversière* (Voss, Berlin).

Pour le Hautbois :

BROD. *Méthode de Hautbois* (Lemoine).
VERROUST. *Méthode pour le Hautbois* (Costallat).

Pour la Clarinette :

BEER. *Méthode complète de Clarinette* (Leduc).
KLOSÉ. *Méthode pour Clarinette* (Leduc).

Pour le Basson :

COKKEN. *Méthode de Basson* (Leduc).
BRÉMOND. *Exercices et Arpèges* (Evette).

Pour le Cor :

DAUPRAT. *Méthode de Cor* (Lemoine) (*Cor simple*).
BRÉMOND. *Exercices* (Leduc) (*Cor à pistons*).

Pour la Trompette :

DAUVERNÉ. *Méthode pour la Trompette* (Millereau) (*Trompette simple*).

GUILBAUT. *Méthode pour la Trompette à pistons* (Margueritat) (*Trompette à pistons*.)

Pour le Cornet à pistons :

FORESTIER. *Méthode complète théorique et pratique pour le Cornet à pistons* (Bernard Latte).
ARBAN. *Méthode de Cornet et de Saxhorn* (Leduc).

Pour le Trombone :

DIEPPO. *Méthode complète pour le Trombone* (Joubert) (*Trombone à coulisses*).
DELISSE. *Opuscule rudimentaire et classique* (Millereau). (*Trombone à pistons*).

Toutes les fois que cela m'a été possible, j'ai indiqué le nom de l'éditeur, afin de faciliter les recherches en librairie et d'éviter les confusions. Là où il n'y a aucune indication, c'est qu'il s'agit d'un ouvrage absolument classique, tombé dans le domaine public, dont il existe plusieurs éditions, et qui est facile à trouver.

CHAPITRE VI

LES DIVERS MODES D'ENSEIGNEMENT : ENSEIGNEMENT INDIVIDUEL, ENSEIGNEMENT COLLECTIF, ENSEIGNEMENT DES CONSERVATOIRES.

Il nous reste à envisager une dernière fois l'éducation musicale dans tout son ensemble, mais à un point de vue différent de ceux qui précèdent.

Une question des plus sérieuses doit, en effet, se présenter à l'esprit des parents qui veulent faire apprendre la musique à leurs enfants, comme plus tard aux élèves eux-mêmes, lorsqu'ils sont d'âge à décider personnellement de la direction de leurs études ; c'est celle-ci : de ces deux modes d'enseignement, l'individuel ou le collectif, lequel doit-on préférer? ou, ce qui n'est que la même question autrement posée, lequel donne, à somme égale d'efforts dépensés, d'argent aussi, le meilleur résultat? Ici, il y a lieu de distinguer.

En principe, on peut répondre que l'*enseignement individuel* est le meilleur pour apprendre un instrument ou pour apprendre à chanter, ce qui revient au même, la voix n'ayant pas à être considérée, en

ce qui concerne les études musicales, autrement que comme un instrument vivant; ceci simplement parce que le professeur n'a pas trop du temps que l'on consacre habituellement à une leçon particulière pour bien observer son élève, surveiller ses défauts, chercher à développer ses qualités, lui donner quelques exemples bien à propos, les lui faire comprendre et répéter, et ne s'occuper que de lui exclusivement sans qu'aucune préoccupation étrangère vienne l'en distraire; ceci aussi parce qu'il n'existe pas, à vrai dire, deux élèves absolument pareils, et qu'il ne peut jamais convenir de procéder avec l'un tout à fait de la même façon qu'avec l'autre, ni avec des moyens identiques.

Tandis que les *cours collectifs* sont préférables pour tout ce qui touche à la technique pure, c'est-à-dire le solfège, la théorie, la dictée, la transposition, l'harmonie, le contrepoint, la fugue, la composition, toutes choses enfin dont les règles ou les lois immuables sont invariablement les mêmes pour tous, et n'ont rien à voir avec les caractères ou les aptitudes spéciales de chaque individu, lequel doit, au contraire, en dehors de ces règles, et surtout en ce qui touche à la composition, conserver son indépendance et son individualité.

Je trouve utile d'entrer dans quelques détails sur d'autres raisons qui me font préférer l'enseignement collectif dans chacune de ces branches de la technique musicale.

Le solfège : on ne peut pas solfier pendant une heure de suite, ce serait bien trop fatigant; mais on

peut admirablement profiter d'un cours de solfège qui durera deux heures, en s'intéressant, quand on ne sera pas soi-même sur la sellette, au travail des autres élèves, et en suivant sur la musique. On peut même considérer *à priori* qu'ici les cours les plus nombreux ont chance d'être aussi les meilleurs, car ils permettent d'aborder le solfège d'ensemble à plusieurs parties, une des plus parfaites études qu'il existe pour ouvrir l'intelligence musicale et parfaire l'éducation de l'oreille.

La théorie : c'est un enseignement parlé, qui peut se faire au tableau (c'est même ainsi qu'il se fait le mieux), suivi de questions verbales ou de problèmes que l'élève doit résoudre par écrit.

La dictée : il faut exactement le même temps pour présenter une dictée, que les élèves soient *un* ou *cent*. C'est donc gaspiller le temps du professeur et lui créer une fatigue inutile qu'exiger qu'il vous fasse une dictée à vous tout seul, sans aucun avantage pour personne.

La transposition : même raisonnement que pour le solfège et la théorie, soit que l'on s'exerce à la transposition en lisant, en chantant au piano, soit qu'on le fasse en écrivant ; on apprend presque autant en regardant faire, en regardant intelligemment, s'entend.

L'harmonie : ici les motifs de ma prédilection sont d'une autre nature : il y a avantage à pouvoir comparer son propre travail avec celui de camarades, soit qu'ils suivent une marche absolument parallèle à la vôtre, soit qu'ils aient de l'avance ou

même du retard sur vous (sans trop d'écart pourtant); cela développe le jugement et l'esprit d'analyse; de plus, la discussion entre élèves est un puissant auxiliaire; mais, contrairement à ce que nous avons vu pour le solfège, il n'y a pas avantage ici à ce qu'un cours soit nombreux, au contraire; de quatre à dix élèves, cela va bien, c'est une bonne proportion, car il est nécessaire que chacun mette souvent personnellement la main à la pâte.

Le contrepoint : mêmes considérations que pour l'harmonie, à un plus haut degré; c'est au moins aussi instructif de voir rechercher les défauts dans le travail d'un condisciple, de participer à cette recherche, de critiquer, de prendre part pour ou contre telle interprétation des règles strictes de ce genre sévère de composition, que de voir éplucher et disséquer un travail qu'on a écrit soi-même.

La fugue et la composition : ici, encore, mes motifs sont d'un nouvel ordre : nul ne peut être certain de produire une composition quelconque, fugue ou autre, au jour et à l'heure désignés; il lui faut attendre l'inspiration, ou, si le mot paraît trop gros, attendre qu'il soit en train, que l'idée soit venue. Dans ces conditions, comment s'arranger d'une leçon individuelle à jour et heure fixes? Il se peut fort bien qu'on n'ait rien de prêt à y apporter, ou si, au contraire, on se presse, qu'on n'y apporte que de mauvaise besogne, un travail bâclé, trop hâtif, sans intérêt. Dans un cours collectif, au contraire, sur le nombre des élèves, il y en aura bien un ou deux qui auront produit quelque chose, et ce quelque chose,

quel qu'il soit, sera suffisant pour fournir matière à la leçon, et lui servir au moins de point de départ.

Puis la leçon de composition est avant tout une conférence sur l'esthétique, parfois même une conférence contradictoire, une conversation et un échange d'idées, et elle n'a aucune raison de s'adresser à un seul.

Tels sont les motifs qui me portent à trouver l'enseignement collectif supérieur à l'enseignement individuel dans tout ce qui a rapport à la technique générale, du commencement à la fin, tout en conservant une prédilection marquée pour l'enseignement individuel en ce qui concerne l'étude du chant ou d'un instrument quelconque.

A présent, il faut examiner les cas exceptionnels, qui ne me paraissent pas excessivement nombreux.

Le premier qui me vient à la pensée est celui d'un élève très en retard, qui a besoin de mettre les bouchées doubles et de recevoir de nombreuses explications ; pour celui-là, nécessairement, la leçon particulière s'impose, quelle que soit la branche d'étude. Il en est de même de celui qui, en raison d'autres travaux, ne peut disposer que de peu de temps, ou encore d'un élève dont les études pèchent par la base, ce qui oblige à revenir fréquemment en arrière, pour consolider des notions incomplètes, chose inadmissible dans un cours ; ou encore dans le cas d'un élève à marche lente (ce qui ne veut pas dire mauvaise marche, car ce sont souvent ceux-là qui s'assimilent le mieux les préceptes qu'on leur enseigne patiemment), qui entraverait ses camarades à marche

normale... Dans tous ces cas, et dans tous ceux où l'élève ne se trouve pas dans des conditions ordinaires, la leçon particulière, cela va de soi, est seule à recommander.

Plus délicate est la situation d'un élève affligé d'une extrême timidité : si l'on vise spécialement à vaincre la timidité, il semble que le cours, avec ses promiscuités inévitables, est le remède tout indiqué ; mais si l'on veut surtout obtenir des progrès rapides, malgré cette timidité, on y arrivera plus aisément au moyen de leçons fréquentes d'un professeur sachant s'attirer la confiance. C'est un cercle vicieux. On pourrait peut-être, en ce cas, essayer alternativement des deux systèmes.

Je m'aperçois que j'ai oublié de parler ici de l'étude de la musique de chambre. Pour celle-là, il y a deux marches différentes, l'une particulière aux pianistes, l'autre préférable pour les instrumentistes en général. — Le pianiste a toujours avantage à commencer par un certain nombre de leçons particulières, afin d'acquérir la souplesse, les qualités d'abnégation, de renoncement à l'effet personnel, et ce sentiment tout spécial de courtoise condescendance qui constitue l'un des charmes les plus délicieux et les plus élégants de ce genre de musique, pour s'apprivoiser en quelque sorte et perdre ses habitudes de trop grande indépendance ; mais dès que ce but est à peu près atteint, le cours lui est meilleur et plus profitable ; l'élève n'y travaille de ses doigts qu'une partie du temps, c'est vrai, mais il y assiste comme à un concert instructif, car, nous

l'avons déjà dit, un des grands attraits de cette étude, c'est la magnificence et la multiplicité des chefs-d'œuvre dont les plus grands maîtres ont doté la bibliothèque d'ensemble instrumental; dans l'impossibilité de tout jouer soi-même, il faut tâcher d'en entendre le plus possible et de s'en meubler l'esprit. — Pour les autres instrumentistes, ils peuvent sans inconvénient prendre part de suite à l'enseignement collectif; mais il faut qu'ils possèdent déjà très bien le mécanisme de leur instrument, et qu'ils soient assez bons lecteurs pour pouvoir lire, bien couramment et sans difficulté, leur partie à livre ouvert, ce qu'on ne demande pas en général aux pianistes, et ce qu'on ne pourrait raisonnablement exiger d'eux, leur partie étant infiniment plus chargée que les autres.

Tels sont, à mon sens, les motifs qui doivent faire donner la préférence, selon les circonstances et lorsqu'on est absolument libre de son choix, à l'enseignement collectif ou à l'enseignement individuel. Chacun d'eux a ses qualités propres, et c'est en les comprenant bien qu'on arrivera à compléter, pour chaque cas particulier, l'aperçu qui précède.

Mais un autre coefficient doit encore être pris en sérieuse considération lorsqu'il s'agit de faire choix d'un système d'enseignement, et même primer, dans certains cas, toutes les considérations précédentes : c'est la valeur propre du professeur.

En effet, si dans quelqu'une des branches pour lesquelles nous avons reconnu la supériorité des leçons particulières, il se trouve quelque maître émi-

nent qui, pour des raisons tenant à sa méthode, à ses procédés, ou simplement à ses habitudes ou à ses convenances, ait une prédilection marquée pour les cours ou les leçons collectives, et si ce maître inspire la confiance à un plus haut degré que ses confrères, c'est à lui qu'il faut aller, et dès lors accepter sans discussion sa manière de faire. Si, au contraire, dans l'un des cas où l'enseignement collectif nous est apparu comme étant le meilleur, on ne le voit pas pratiqué autour de soi par des mains habiles, tandis qu'on pourrait obtenir des leçons individuelles d'un très bon professeur qui ne fait pas de cours, qui ne les aime pas, et préfère l'autre système, il vaudra mieux renoncer à l'idée d'un cours et s'adresser au très bon professeur, en le laissant libre d'agir à sa guise. En un mot, la qualité du maître doit passer avant toute autre considération et les primer toutes; et une fois qu'on s'est placé sous sa direction, il faut lui laisser la liberté de procéder comme il l'entend et comme il en a coutume; en cherchant à lui imposer ses idées propres, on l'irriterait sans en tirer rien de bon.

Ce n'est guère que dans les petites localités ou les villes de second ordre que l'on peut éprouver de semblables hésitations. Dans tous les grands centres intellectuels et artistiques, il existe des cours bien faits, et les bons professeurs abondent; on n'a d'embarras que celui du choix, et l'on peut alors se laisser guider par des considérations générales du genre de celles qui précèdent.

Puis, dans la plupart des grandes villes aussi, il

y a les Conservatoires, dont nous n'avons pas encore parlé, et qui constituent un puissant élément d'expansion de l'instruction musicale, aussi bien pour l'amateur que pour le professionnel.

L'enseignement des Conservatoires et autres grandes écoles est quelque chose de tout particulier. Il tient de l'enseignement collectif en ce que tous les élèves appartenant à une même classe sont réunis dans le même local; il participe de l'enseignement individuel, puisque chaque élève reçoit sa part personnelle de leçon, ne fût-elle que de quelques minutes, tout en assistant à la leçon de ses condisciples, qui, eux aussi, assistent à la sienne et peuvent en tirer profit; il n'est pas absolument théorique, puisque la pratique est toujours associée à l'exposé des principes; il n'est pas non plus spécialement pratique, par la même raison; il tient de tout cela, et c'est encore autre chose : il est surtout *dogmatique*, voilà bien la qualification qui lui convient. Le professeur y est censé impeccable et infaillible, ce qu'il dit doit être accepté comme article de foi, l'exemple qu'il donne doit être imité servilement. S'il est chanteur ou instrumentiste, il apprend à ses élèves à jouer ou chanter comme lui, à sa manière, à respirer, à prononcer, à tenir l'archet comme lui; il leur communique quelque chose de son style propre, les façonne à son image, si bien que lorsqu'on les entend, on peut dire sans hésitation : celui-ci est élève d'un tel. C'est ce qu'on appelle faire école. Je n'entends pas dire par ceci que tous les élèves sont

coulés dans le même moule, ce qui serait une grande faute; quand le maître est réellement un grand artiste, il sait laisser à chacun ce qui est nécessaire pour constituer son individualité, et s'attache principalement à développer les qualités innées; mais il reste quand même un air de famille qui, sans exclure nullement les originalités, rattache entre eux les membres d'une même école, et les fait reconnaître aussi sûrement qu'une marque de fabrique; ce qui n'est pas un défaut, mais tout le contraire, lorsqu'on a affaire à un grand maître. S'il s'agit de composition, à plus forte raison, le maître leur inculque ses idées, ses procédés d'orchestration, leur fait partager ses admirations ou ses antipathies, tout en ayant généralement l'intention très sincère de leur laisser la plus grande liberté, de les empêcher seulement de s'égarer; et, en réalité, il leur communique souvent non pas son génie, ce qui est, hélas! intransmissible, mais beaucoup de sa façon de faire, de son talent, de ses *tours de main* ou formules familières. Celui-là aussi fait école, certes; mais les terrains sur lesquels s'éparpille sa semence sont tellement différents entre eux, que, la plupart du temps, leurs produits ne présentent aucune analogie apparente, et ne semblent pas procéder de la même essence; si bien que, même prévenu, l'œil exercé d'un homme du métier a de la peine à reconnaître leur origine commune. Dans les cours d'harmonie, de contrepoint, de fugue, on encourage beaucoup les discussions entre élèves, chacun donnant des exemples pratiques des points de théorie qu'il lui plaît de

défendre ou d'attaquer, recherchant le pourquoi et le comment des règles établies, proposant des exceptions ou des règles nouvelles plus ou moins révolutionnaires; souvent trois ou quatre opinions, à peu près également soutenables, se trouvent en présence, les arguments s'accumulent de part et d'autre, on consulte le texte des traités, on va chercher des points de comparaison dans des partitions d'auteurs célèbres, le plus généralement sans qu'aucun arrive à convaincre ses adversaires, qui restent plus ancrés que jamais dans leur première façon de voir. Alors seulement intervient le professeur, qui a tout écouté impartialement; il résume le débat, synthétise la question, pèse la valeur des arguments, discute à son tour avec les élèves, et enfin énonce son opinion personnelle, que tous acceptent les yeux fermés.

Cette déférence momentanée ne les empêchera pas, plus tard, de juger à leur tour leurs maîtres, de rejeter ou modifier certaines de leurs doctrines, de se créer, en un mot, leur propre système, parfois fort différent, ce qui est leur droit strict et même leur devoir, car l'imitation servile d'un style les conduirait immanquablement à la platitude et au manque d'originalité; ce serait, de plus, la négation de l'évolution artistique. C'est seulement sur les bancs de l'école que cette discipline respectueuse est nécessaire; ensuite, on reste libre de traiter ses maîtres de vieilles badernes, ce qui ne tire pas à conséquence, et ne les chagrine nullement.

De tous ces frottements, qui ne se peuvent produire que dans les grandes écoles officielles, et

auxquels ils ne faut pas comparer ceux, pourtant déjà profitables, comme nous l'avons dit, des cours privés, l'élève sort plus robuste et mieux armé pour la lutte incessante qu'est une carrière de compositeur; il y apprend quelque chose, si peu que ce soit, des difficultés de la vie à laquelle il se destine. De leur côté, les instrumentistes et les chanteurs trouvent généralement dans ces grands établissements tout ce qui peut concourir à former leur talent et acquérir de sérieuses qualités de musiciens, depuis les classes de solfège jusqu'aux classes d'ensemble, soit vocal, soit instrumental, et enfin la classe d'orchestre, où se retrouvent groupés tous les divers éléments.

La fréquentation d'un grand nombre de camarades étudiant la même spécialité, l'habitude de les juger, le fait de suivre leurs progrès et de les comparer aux siens, toutes les leçons étant données en commun, la facilité de rencontre et de conversation avec des élèves ayant embrassé d'autres branches, appartenant par conséquent à d'autres classes, contribuent fortement à développer chez le jeune artiste une quantité de connaissances techniques dont l'enseignement particulier ne lui donne même pas l'idée, et qui peuvent lui être très profitables.

Beaucoup de professeurs pratiquent cet excellent système d'enseignement mutuel qui consiste à élever quelques-uns de leurs meilleurs élèves, ceux de dernière année, par exemple, aux fonctions de répétiteurs, et à confier aux soins de chacun d'eux un ou plusieurs de leurs jeunes condisciples, dont ils deviennent les moniteurs et auxquels ils apprennent à

travailler, comme ils l'ont appris eux-mêmes de leurs anciens, et comme leurs jeunes pupilles l'enseigneront plus tard à leur tour à ceux qui viendront après eux. Cette façon de procéder, outre ce joli côté qu'elle a de constituer le cours en une sorte de famille artistique dont le professeur serait le chef, et d'établir des liens de sympathie réciproque, de reconnaissance et de solidarité entre les élèves d'un même maître, offre l'avantage incomparable d'apprendre à l'élève à enseigner, et transforme le Conservatoire en une école normale de professeurs. Et ce n'est pas une chose à négliger ; car pour être un bon professeur, il ne suffit pas de savoir parfaitement son métier d'artiste, et d'être capable de donner de bons exemples ; il faut s'habituer à présenter les choses avec clarté et avec méthode, à ne pas employer trop constamment les termes techniques, à entremêler les explications difficiles à saisir de comparaisons familières ou imagées plus à la portée des jeunes élèves ; il faut savoir discerner si un sujet doit être traité à fond aujourd'hui ou s'il convient mieux de l'effleurer seulement pour y revenir un autre jour ; il faut avoir beaucoup de fermeté sans le laisser paraître, car alors cela passe pour de la raideur et irrite l'élève ; il faut savoir lui laisser deviner certaines choses et croire qu'il les a découvertes à lui tout seul, l'exciter quelquefois et quelquefois le retenir... C'est un art véritable que celui du professorat, qui ne s'acquiert pas en un jour, et auquel on ne s'initie jamais aussi bien et aussi vite qu'en le pratiquant d'abord en sous-ordre, sous le patronage

et la responsabilité d'un maître sérieux et expérimenté ; et ce n'est guère que dans un Conservatoire qu'on peut s'y exercer ainsi, ce qui me paraît être la meilleure de toutes les manières, et ce qui fait de ces écoles de véritables pépinières de professeurs, où souvent elles en recrutent elles-mêmes.

Une assez bonne chose encore dans ces grands établissements, quelle que soit leur dénomination : Institut musical, Académie,... qui ont caractère officiel ou semi-officiel, c'est qu'ils comportent, comme sanction finale des études, des examens ou des concours de fin d'année, où les élèves les plus valeureux remportent des prix, des accessits, des *diplômes* enfin, sous une forme ou une autre. Là-dessus, bien entendu, il ne faut pas trop s'abuser. Combien de fois a-t-on vu un fort-en-thème obtenir tous les prix au collège, au lycée, puis une fois dans la carrière, se laisser rouler par les plus obscurs, par ceux qui paraissaient les plus négligeables de ses anciens condisciples ? Ce qui est vrai partout l'est aussi chez nous ; ces prix et ces diplômes ne prouvent pas toujours grand'chose pour l'avenir. Mais, s'il ne faut pas exagérément leur donner d'importance, il ne faut pas non plus par trop les mépriser. Nous avons dit quelque part, au début de ce livre, qu'il était assez difficile de faire une différence, au point de vue de l'éducation spéciale, entre l'amateur et l'artiste de profession ; plus tard, nous avons dû pourtant établir certaines lignes de démarcation ; il en est encore une à reconnaître ici : c'est

que l'artiste pratiquant doit tirer de son art ses moyens d'existence, les moyens de gagner de l'argent, en un mot, — « le prêtre doit vivre de l'autel », — tandis que l'amateur, pour lequel c'est un luxe, y rencontrera plus souvent l'occasion d'en dépenser. Si donc il est parfaitement légitime que celui qui a décidé de faire de l'art à la fois le but et le moyen de sa vie, recherche l'obtention de ces diplômes qui seront pour lui des titres, qui pourront lui ouvrir des portes ou l'aider à se créer une situation, il faut les envisager comme une satisfaction frivole à l'égard de ceux qui possèdent d'autres ressources financières; s'ils ont besoin de ce stimulant, c'est que vraiment ils n'ont pas l'amour de l'art, et qu'ils le traitent trop comme un simple *sport*. Exception doit être faite pour les tout jeunes enfants, qui ont le droit de ne voir dans la musique qu'un jeu d'esprit et d'adresse où l'on peut perdre ou gagner; cette conception est suffisante pour leur âge. Mais dès qu'il s'agit d'études élevées, l'émulation semble ne plus être nécessaire, et les encouragements ou récompenses provenant de luttes scolaires me paraissent devoir passer à l'arrière-plan, la véritable satisfaction de l'artiste consistant uniquement dans la pénétration de plus en plus complète des secrets de son art, et dans la conscience intime que chaque jour il fait un pas de plus vers la perfection, qu'il s'élève plus haut, par le travail et la persévérance, vers la notion du Beau

Sans aucun doute, c'est l'Italie qui fut le berceau

des premiers Conservatoires, bien différents alors de ce qu'ils sont aujourd'hui. Le plus ancien des établissements portant ce nom, dont j'aie pu trouver des traces certaines, est le *Conservatorio di Santa-Maria di Loreto*, qui paraît avoir été fondé à Naples, vers 1537, par un savant et d'ailleurs célèbre musicien flamand du nom de Jean Tinctoris; puis, presque aussitôt, en tout cas avant la fin du siècle, et encore à Naples, on en voit apparaître au moins trois autres, le *Conservatorio dei poveri di Gesu Christo*, le *Conservatorio di San-Onofrio*, et le *Conservatorio della pietà de Turchini*. Ces établissements avaient autant caractère de refuges, d'asiles, d'orphelinats ou d'hospices que d'écoles à proprement parler ; toutefois, on y enseignait la musique aux enfants qui paraissaient montrer quelques aptitudes, au même titre qu'on leur apprenait quelque autre métier, dans le but de les mettre à même de subvenir aux besoins de leur existence ; c'est ainsi que l'une de ces maisons, dirigée par des Pères Jésuites, fournissait toute la région en musiciens ambulants et mendiants; on l'appelait le *Conservatorio dei poveri scoli*, le Conservatoire des pauvres.

Voilà pour les origines; c'étaient alors des fondations pieuses et philanthropiques.

Depuis ces temps, les Conservatoires ont pullulé en Italie et dans le monde entier. Me trouvant en possession de quelques données officielles relatives à plusieurs des plus célèbres ou des plus importants, il me paraît intéressant de documenter le lecteur sur leur fonctionnement, sans garantie absolue pour

les petits détails d'ordre secondaire, qui peuvent d'ailleurs se modifier d'année en année, par un simple remaniement des règlements ou des statuts. Tels qu'ils sont, même brefs et souvent incomplets, ces renseignements donneront quand même la physionomie de l'enseignement de la musique dans la plupart des pays civilisés, et pourront être utiles en maintes circonstances.

Prenant donc pour point de départ l'Italie, nous mentionnerons d'abord le Conservatoire de *Rome*, dépendant de l'Académie de Sainte-Cécile (1566), établissement des plus importants, malgré le nombre relativement restreint de ses élèves, deux cents environ, qui y reçoivent les conseils de trente-cinq professeurs, tous de premier ordre. Pour y être admis, il convient d'adresser une demande du 1er septembre au 20 octobre, d'être âgé au *minimum* de neuf ans, au *maximum* de onze à vingt-deux ans, suivant les classes, et de fournir des preuves de capacité en raison des cours que l'on désire suivre. Si, au bout d'un an, l'élève ne paraît pas posséder les aptitudes voulues, et si on ne lui reconnaît pas des chances de réussite, il est rayé des contrôles.

Au Conservatoire de Sainte-Cécile, établissement subventionné par le gouvernement, et le plus célèbre de l'Italie, les élèves payent d'abord une taxe d'admission de quinze lires, puis une taxe annuelle de soixante lires. L'enseignement, très complet, comprend les branches suivantes[1] :

1. Pour plus de clarté, j'adopte ici, dans la nomenclature des classes d'un même établissement, un ordre uniforme : Etudes

Composition[1], contrepoint, harmonie, solfège et théorie. — Chant, ensemble choral. — Piano, orgue, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique[2], trombone, instruments à percussion. — Histoire de la musique, esthétique musicale, droits et devoirs.

Selon le bilan de chaque année, peuvent avoir lieu en outre les cours suivants : Déclamation et gestes. — Histoire et géographie, paléographie musicale, littérature poétique et dramatique. — Arithmétique. — Latin, français, italien, et autres langues vivantes.)

Au Conservatoire Royal de *Naples* (1537), également aux frais de l'État, et possédant en outre des rentes, il y a plusieurs catégories : des externes qui ne payent que soixante francs par an, ce dont les nécessiteux sont dispensés; des internes qui doivent payer cent quatre-vingts francs d'entrée et quatre cents francs par an; et d'autres internes, dits gratuits, qui ne payent que le droit d'entrée.

On peut être admis à partir de neuf ans, sauf dans les classes de chant, où il faut être âgé au moins de seize ans pour les femmes, de dix-sept pour les hommes; une bonne constitution physique et un certificat d'études sont exigés; de plus, on doit donner une preuve élémentaire d'aptitudes pour la classe

techniques et théoriques. — Etude du chant. — Etudes théâtrales. — Etudes instrumentales. — Etudes littéraires et scientifiques. — Etude des langues.

1. Dans beaucoup d'écoles, le mot « composition » sous-entend l'étude des formes et l'orchestration.

2. J'entends par là, pour abréger ces nomenclatures, les instruments fondamentaux de l'orchestre au temps de Haydn, Mozart et Beethoven : *violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor* et *trompette*, qui nécessairement sont enseignés partout.

choisie. Il y a chaque année environ trois cents élèves à répartir entre trente-six professeurs.

Composition, contrepoint et harmonie, instrumentation militaire, solfège et théorie. — Chant. — Art scénique. — Piano, orgue[1], harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, trombone. — Ensemble pour piano et instruments pour quatuor, pour instruments à vent. — Histoire de la musique, histoire moderne, géographie, arithmétique, littérature poétique et dramatique. — Français, italien.

Le Conservatoire Royal de *Milan* (1807), dit Conservatoire Verdi, reçoit environ deux cent cinquante élèves, et les répartit entre les diverses classes et les différents degrés, selon leurs aptitudes, au moyen d'examens qui se renouvellent chaque année, au mois d'octobre, et pour lesquels on doit se faire inscrire à l'avance, en produisant des certificats de bonne conduite, de bonne constitution et d'études littéraires; on doit également justifier de la connaissance de la langue italienne. Les nouveaux élèves ne sont admis que lorsqu'il y a des places vacantes. Les candidats à l'examen de composition payent cent soixante-dix lires: dans toutes les autres branches, le prix est cent cinquante lires. Cet établissement occupe quarante-six professeurs, et reçoit une subvention de l'État.

Composition, contrepoint et fugue, harmonie, instrumentation militaire, théorie. — Chant. — Piano, orgue, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, trombone, cornet.

1. Dans les pays catholiques, l'étude de l'orgue se confond généralement avec celle de l'improvisation; dans les pays protestants, elles sont indépendantes, et l'orgue est considéré seulement en tant qu'instrument.

Celui de *Florence* (1860) (Regio Istituto musicale), qui, en plus de la subvention, possède une riche dotation, compte vingt-six professeurs et plus de deux cents élèves.

Composition, contrepoint et fugue, lecture de partition, harmonie, accompagnement de basse chiffrée, solfège et théorie. — Chant. — Piano, orgue, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, trombone. — Esthétique.

Au Conservatoire Royal de *Palerme* (1615), entretenu par la Ville et par l'État, il y a vingt-huit professeurs et en moyenne cent cinquante élèves, qui ne sont reçus que de dix à douze ans; une demande doit être adressée avant le 15 septembre. Pour chacun, il y a un droit d'entrée de cinquante lires; ensuite, la rétribution annuelle est de quatre cents lires pour les uns, deux cents pour les autres; il y a aussi des places gratuites.

Composition, instrumentation militaire. — Chant, ensemble choral. — Piano, orgue, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, trombone.

Il y a encore un petit Conservatoire Royal à *Parme*, qui prend des élèves de neuf à vingt-quatre ans selon les cours, et qui perçoit une contribution annuelle des plus modestes : quinze lires, ou même seulement huit lires cinquante pour les élèves pauvres. En outre, il y a des pensionnaires qui payent six cents lires, et portent un uniforme. Les demandes d'admission sont reçues jusqu'au 1er octobre. Douze professeurs et une centaine d'élèves.

Composition, contrepoint, harmonie, solfège, théorie, dic-

tée. — Chant. — Piano, orgue, tous les instruments de l'orchestre classique, trombone. — Histoire de la musique.

Je crois bien qu'il n'y a pas en Italie d'autres écoles d'État. Celles qui suivent relèvent uniquement des municipalités.

L'« Istituto musicale » de *Turin* (1865) est divisé en trois écoles : préparatoire, principale et complémentaire. On y est admis de huit à vingt ans, toujours suivant les classes, moyennant une demande adressée avant le 6 octobre. La taxe d'admission provisoire est de cinq lires, celle d'admission définitive de dix lires, auxquelles il faut ajouter encore dix lires pour la taxe d'enregistrement. Le prix des cours varie de dix à cent lires, et la taxe d'examen de licence coûte vingt lires.

Le nombre des élèves est déterminé chaque année par le directeur, selon le bilan.

Composition, contrepoint et fugue (obligatoire pour les classes de composition et d'orgue), harmonie (obligatoire pour la classe d'orgue), solfège parlé, solfège chanté, théorie, dictée rythmique et mélodique (obligatoire pour tous). — Chant, chant choral. — Piano (obligatoire pour toutes les classes instrumentales), orgue (obligatoire pour les classes de composition), harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, trombone, quatuor à cordes, ensemble (obligatoire pour tous). — Histoire, géographie. — Italien.

Le « Liceo musicale » de *Bologne* (1864) compte vingt-six professeurs pour deux cents élèves en moyenne

Composition, contrepoint, harmonie. — Chant. — Piano, orgue, harpe, et tous les instruments d'orchestre.

A *Gênes* (1829), le « Civio Istituto di musica », où

deux cents élèves reçoivent, moyennant une taxe annuelle de dix à cinquante lires, selon les cours, les leçons de dix-sept professeurs ; on est reçu dès l'âge de neuf ans, en faisant preuve d'aptitudes.

Harmonie, solfège, théorie élémentaire. — Chant, chant choral. — Piano, tous les instruments de l'orchestre classique, trombone, petite flûte. — (Cours projetés : orgue et harpe.)

Il y a encore nombre d'autres écoles, ayant caractère officiel ou semi-officiel, notamment à *Ferrare*, *Lucques*, *Pérouse*, *Padoue*,... qui ne sont pas sans intérêt.

Au « Liceo Civico Benedetto Marcello », de *Venise* (1877), qui ne reçoit aucune subvention, il est perçu : cinq lires pour passer l'examen d'admission, plus une taxe de vingt lires pour l'immatriculation définitive. Le prix des cours, selon leur importance, varie de vingt à cent lires par an. Les élèves sont reçus depuis huit ans (solfège) jusqu'à vingt-deux ans (chant, hommes). Il y a dix-neuf professeurs et environ cent quarante élèves.

Le lycée confère deux espèces de diplômes : le diplôme normal, qui est un certificat d'études, et le diplôme supérieur, qui peut même être accordé à des candidats non élèves du lycée, qui subissent à cet effet un examen spécial.

Composition, contrepoint et fugue, harmonie, solfège et théorie. — Chant. — Piano, orgue, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, trombone, bombardon.

Le Conservatoire de *Pesaro* (1883), l'un des plus

récents de l'Italie, a été fondé par un legs de Rossini, d'où son nom de « Liceo musicale Rossini » ; il est placé sous la dépendance de l'administration communale. Selon la volonté du testateur, on y enseigne spécialement la composition et l'art du chant.

Le *minimum* d'âge est neuf ans; le *maximum*, de douze à dix-huit pour les instrumentistes, de vingt à vingt et un pour les chanteurs; le règlement exige un certain degré d'instruction primaire, des aptitudes et une bonne constitution ; il spécifie que l'on n'admet ni les aveugles[1] ni les sourds-muets[2] ; l'enseignement est gratuit; pourtant une taxe de cent vingt lires est prélevée pour les examens des matières complémentaires, littérature, etc. Il y a vingt-trois professeurs et environ cent dix élèves, dont quelques-uns reçoivent des bourses d'études.

On décerne des diplômes de composition, de licence d'instruments ou de chant, de musique militaire et de professeur.

Composition, contrepoint, harmonie. — Chant. — Piano, orgue, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, trombone.

Ceci peut suffire pour nous donner l'aspect de l'enseignement officiel en Italie. Comme on peut le voir, ces diverses écoles, bien qu'ayant des points de contact et de ressemblance, diffèrent autant par

1. Ce qui peut être un tort, car souvent ils sont fort bien doués musicalement.

2. Ici on a raison, sûrement.

leurs programmes d'études que par leur importance, leurs tarifs et les conditions d'admissibilité.

L'Allemagne possède de grandes et remarquables Écoles de musique, répandues à profusion. Nous n'en pouvons citer qu'un petit nombre, mais c'est déjà suffisant pour qu'on puisse observer qu'elles présentent, indépendamment de leur valeur individuelle, une homogénéité qui n'existe pas entre les écoles italiennes.

Il y a tout d'abord, à *Berlin*, fortement subventionnée par l'État, l'Académie Royale d'Art Musical (1822), qui est en quelque sorte une école normale, car il n'y a pas là de classes élémentaires, et les élèves, qui doivent avoir au moins seize ans révolus, n'y sont admis qu'à la suite d'un examen où ils ont dû faire preuve d'un certain degré d'instruction. Ils reçoivent l'enseignement de quarante-cinq professeurs éminents, et sont au nombre approximatif de deux cent quatre-vingts, qui payent une contribution de trente à trois cents marks, suivant les classes.

L'Académie Royale des Beaux-Arts est divisée en plusieurs sections : l'Institut Royal de musique d'Église, qui donne gratuitement l'enseignement à vingt élèves; l'Institut pour les élèves de composition; et l'Institut pour la pratique musicale, dont voici sommairement le programme :

Composition, partition, théorie. — Chant, physiologie de la voix, hygiène du chanteur. — Déclamation, art dramatique. — Piano, orgue, harpe, tous les instruments de l'or-

chestre classique, trombone, musique d'ensemble, musique militaire. — Acoustique, histoire de la musique. — Italien.

Le Conservatoire de *Leipzig* (1843) a tenu pendant longtemps la tête des établissements de ce genre en Allemagne, et conserve à juste titre sa célébrité, car il a produit, en tous genres, les artistes les plus remarquables. Il ne reçoit aucune subvention, mais il possède une garantie de l'État et de la ville de Leipzig. Le nombre des professeurs est de quarante et un ; celui des élèves peut être évalué à neuf cents, qui sont reçus par voie d'examen et payent une redevance de trois cent soixante marks s'ils veulent suivre tous les cours, plus dix marks pour frais d'inscription et un mark pour une carte d'identité.

Composition, formes, instrumentation, contrepoint et fugue, harmonie, partition. — Chant, chœurs. — Déclamation, art dramatique et scénique, opéra. — Piano, orgue, tous les instruments de l'orchestre classique, cor anglais, trombone, quatuor et orchestre, ensemble. — Histoire de la musique, esthétique, métrique. — Italien. — (Le piano est obligatoire pour tous les élèves de chant.)

A *Dresde* (1856), le Conservatoire Royal a des examens d'admission deux fois par an, le 1er avril et le 1er septembre. Nationaux ou étrangers doivent payer d'abord cinquante marks pour droits d'inscription, puis de deux cents à cinq cents marks suivant les classes, plus les frais d'examens. Toutefois, plusieurs bourses, entières ou partielles, sont réservées aux Allemands et aux Dresdois. Il y a eu jusqu'à douze cent quatre-vingt-six élèves; aussi le nombre des

professeurs attachés à cet établissement, qui reçoit à la fois des subsides du Roi, de l'État, de la Ville et d'une société de patronage, est-il respectable : environ cent vingt-cinq. Des certificats et des diplômes d'honneur sont décernés à la suite des examens de fin d'année.

Composition, formes (développement historique des formes de la composition), contrepoint, fugue, harmonie, partition, direction de l'orchestre, accompagnement, étude du professeur (théorie, piano, chant), théorie. — Chant, chœurs. — Opéra, opéra-comique et autres genres, déclamation, art oratoire, ensemble et mise en scène pour l'Opéra et le théâtre. — Piano, orgue, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, tuba, ensemble, musique de chambre, orchestre, orchestre et chœurs. — Histoire de la musique, littérature. — Français, italien.

Important aussi est le Conservatoire de *Cologne* (1850), subventionné à la fois par l'État, la Ville et la Province, avec quarante professeurs et plus de cinq cents élèves, qui sont reçus par voie d'examen, et doivent avoir au moins treize ans; pour les classes de chant, les femmes doivent avoir seize ans, les hommes dix-huit. Il y a un droit d'entrée de vingt marks, et le prix des classes est de soixante à quatre cent cinquante marks par an; en outre, il y a des répétitions et des classes supplémentaires.

Composition, instrumentation, contrepoint, harmonie, partition, déchiffrage, théorie, solfège, dictée. — Chant, ensemble vocal, ensemble choral. — Déclamation, art scénique, ensemble d'opéra. — Mimique. — Piano, orgue, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, quatuor à cordes, ensemble d'instruments à vent, ensemble instrumental, or-

chestre. — Histoire de la musique, liturgie, pédagogie, littérature. — Italien.

Le Conservatoire Royal de *Stuttgard* (1856) présente une particularité que nous n'avons pas encore rencontrée : il est divisé en une École pour former les artistes, qui est le Conservatoire proprement dit, et une autre École de musique pour les amateurs; et les artistes y payent leur éducation plus cher que les amateurs, auxquels on juge probablement suffisant de la donner plus sommaire. Pour les artistes, le prix des classes est de soixante marks. quatre-vingts marks pour les classes supérieures de chant (quatre bourses sont réservées aux élèves indigents). Pour les amateurs, de quatre à cinquante marks seulement. Si l'on veut suivre toutes les classes ensemble, c'est trois cent soixante marks.

Il y a une quarantaine de professeurs et environ cinq cents élèves, mais j'ignore la proportion d'artistes et d'amateurs.

Cet établissement, qui reçoit de faibles subventions du Roi, de l'État et de la Ville, auxquelles se joint un petit capital provenant de la reine Olga de Würtemberg, a surtout formé d'excellents pianistes.

Formes, instrumentation, contrepoint, harmonie, lecture de partition, théorie, dictée musicale. — Chant, ensemble choral. — Déclamation, art scénique. — Piano, orgue, instruments de l'orchestre classique, ensemble à cordes, ensemble à cordes et piano, orchestre. — Histoire de la musique, esthétique du piano, esthétique et littérature. — Italien.

Le jeune Conservatoire de *Hanovre* (1897), qui

n'émarge qu'à la municipalité de cette ville, a adopté un plan analogue ; le prix pour les artistes est de quarante-cinq à deux cents marks, tandis que pour les amateurs il s'abaisse à six ou soixante marks. Il y a déjà cinq cent cinquante élèves pour trente-deux professeurs.

Syntaxe (harmonie et contrepoint), partition. — Chant, ensemble choral. — Drame lyrique, drame. — Piano, orgue et harmonium, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, trombone, ensemble instrumental, orchestre. — Histoire de la musique. — Italien.

Une autre école importante est le Conservatoire de *Munich* (1867), de son vrai nom Académie Royale de Musique, avec trois cents élèves et trente-six professeurs.

Composition, contrepoint (obligatoire pour les élèves d'orgue), partition et direction, harmonie (obligatoire), théorie. — Chant, chœurs (obligatoire). — Diction, art théâtral, opéra. — Danse, escrime. — Piano (obligatoire), orgue, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, cornet, trombone, timbales, musique de chambre, quatuor, orchestre. — Histoire de la musique (obligatoire), liturgie. — Italien.

De plus, il existe des Écoles de musique dans la plupart des grandes villes, à *Francfort* (1860), *Carlsruhe* (1884), *Weimar* (1872), *Hambourg*.

Le gouvernement Suisse semble se désintéresser complètement du sort des écoles de musique, qui doivent se suffire à elles-mêmes. L'État a pourtant donné, en 1856, le terrain sur lequel s'élève actuellement le bel édifice du Conservatoire de *Genève*,

qui était fondé depuis 1835, grâce aux libéralités de deux riches philanthropes genevois, grands amateurs de musique. Chaque branche est divisée en trois degrés, et de plus il existe un cours de perfectionnement, dit classe normale, pour les élèves duquel sont obligatoires les leçons de composition, fugue, transposition, histoire de la musique et pédagogie. Les prix varient entre vingt et deux cents francs par an.

Ce Conservatoire, qui occupe cinquante-deux professeurs et une vingtaine de suppléants, fournit l'instruction à douze cent cinquante élèves, qui reçoivent, à la suite des examens annuels, des récompenses consistant en médailles d'argent, de bronze, et accessits. Un prix dit *d'honneur* peut être accordé à l'élève qui, pendant une série d'années, se serait distingué d'une manière exceptionnelle. En voici le programme résumé :

Composition, improvisation, instrumentation, harmonie, accompagnement, solfège, théorie. — Vocalisation et art du chant, lecture à vue vocale. — Diction lyrique, déclamation. — Piano, orgue, harmonium, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, lecture à vue instrumentale, quatuor, orchestre. — Histoire de la musique, histoire des formes et des styles musicaux.

Quoique bien moins important et ne pouvant lui être comparé, on peut signaler l'existence, encore à Genève, de l'Académie de musique (1886), établissement privé dont le nombre d'élèves oscille entre cent et deux cents, avec un nombre variable de professeurs, parfois des virtuoses de passage que

l'on saisit au vol, pour une série de leçons, ce qui a son intérêt; pour l'instant, il semble y en avoir environ seize, sédentaires, en fonction. Le tarif des cours varie de cinquante à trois cents francs par an. On délivre des bulletins d'étude et des diplômes de fin d'études.

Composition libre, instrumentation, contrepoint, harmonie, solfège. — Chant, ensemble vocal. — Diction, orthophonie. — Piano, orgue, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, guitare (?), déchiffrage, ensemble de violons, ensemble instrumental. — Histoire. — Italien.

A l'École de musique de *Berne* (1815), qui dispose seulement de onze professeurs pour trois cents élèves, le programme est infiniment plus étroit qu'on ne pourrait s'y attendre dans une ville de cette importance, et dans un pays où l'instinct musical est loin de faire défaut. Cet établissement déjà ancien vit pourtant de ses propres ressources.

Les élèves payent de dix à cent quarante francs selon les classes (dix pour la classe de chœurs, cent quarante pour celle de piano supérieur).

Harmonie. — Chant, chœurs. — Piano, orgue, violon, violoncelle. — (Le programme prévoit que des cours de quatuor, d'ensemble et d'intruments à vent auront lieu lorsque l'état des fonds le permettra.)

Il y a d'autres écoles, notamment à *Bâle, Zurich* et *Lausanne,* sur lesquelles je suis insuffisamment renseigné.

En Autriche, le Conservatoire de la Société des

Amis de la Musique, à *Vienne* (1817), reçoit des subventions de l'Empereur, de l'État, des provinces du Nord-Est, de la Commune et du Théâtre de la Cour. Les élèves y sont admis de dix à vingt-quatre ans, selon les classes ; ils doivent être sainement constitués et savoir parler l'allemand. La rétribution peut varier, en raison de l'importance des cours suivis, de quarante à quatre cents kronen. On y compte soixante et un professeurs pour neuf cent cinquante élèves.

Composition, contrepoint, harmonie. — Chant, art dramatique, dramaturgie générale, diction, opéra. — Mimique, danse, escrime et gymnastique. — Clavier, piano, orgue, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, trombone. — Histoire de la musique. — Français, italien.

La Hongrie possède, à *Budapest*, l'Académie Royale et Nationale de Musique (1874), où les enfants sont reçus de huit à douze ans, et les élèves de chant à partir de dix-huit ans pour les hommes, de quinze pour les femmes. Il y a un examen d'admission, auquel on doit justifier d'un petit savoir dans la spécialité à laquelle on se destine ; toutefois, pour la harpe, le *cembalo*[1] et les instruments à vent, aucune connaissance préalable n'est exigée, et les cours commencent au degré le plus élémentaire.

On a à payer : d'abord dix couronnes pour droit d'inscription, qui se renouvelle tous les ans ; puis de cinquante ou soixante couronnes jusqu'à deux cents, selon l'élévation des cours. Toutefois, l'enseignement

1. Instrument spécial à la Hongrie.

est gratuit pour l'alto et les instruments à vent; il y a aussi des bourses pour les élèves qui paraissent bien doués, peu fortunés, et dont les parents sont intéressants. A toute époque des études, un élève peut être renvoyé s'il ne progresse pas.

Il y a trente-huit professeurs, plus deux auxiliaires pour les études scéniques, et environ trois cent cinquante élèves.

L'Académie de Musique reçoit de nombreuses subventions, de l'État, de la Ville, et d'autres provenant de particuliers, de fondations, etc.

Composition[1], théorie. — Chant, chœurs et solfège. — Déclamation, chant dramatique, opéra. — Danse, escrime, exercices scéniques. — Piano, orgue, harpe, cembalo, tous les instruments de l'orchestre classique, trombone, musique de chambre, ensemble d'instruments à vent, orchestre, cours d'enseignement du piano. — Histoire de la musique, liturgie, pédagogie, esthétique, poétique, méthodique [?], histoire de la littérature hongroise. — Italien.

Les Conservatoires de ROUMANIE sont entièrement à la charge de l'État. Dans celui de *Bucharest* (1865), on peut être reçu entre dix et dix-huit ans, en faisant preuve de quelques connaissances littéraires ainsi que des aptitudes nécessaires aux classes que l'on désire suivre. Le prix de ces classes va de vingt à cent francs pour les Roumains, de quarante à deux cents pour les étrangers, mais il est accordé beaucoup de dispenses. Le nombre des élèves est de trois cent quatre-vingts, qui recoivent des leçons de vingt-cinq professeurs.

1. Sous-entendant orchestration, contrepoint et harmonie.

Composition, contrepoint, harmonie, théorie. — Chant, solfège, ensemble choral. — Déclamation et drame lyrique. — Piano, orgue, harpe, instruments de l'orchestre classique, trombone.

Au Conservatoire de *Jassy* (1860), les conditions d'admissibilité et les taxes sont identiquement semblables; vu le nombre limité des professeurs, qui ne sont que douze pour trois cent cinquante élèves, l'admission se fait au moyen d'un concours, qui a lieu le 1er septembre.

Les meilleurs élèves de ces deux établissements, lorsque leurs ressources le leur permettent, vont généralement terminer leurs études et se perfectionner à Paris ou à Vienne.

Harmonie, théorie et solfège. — Chant. — Déclamation. — Piano, instruments de l'orchestre classique, trombone.

Il n'y a qu'un seul Conservatoire en Grèce, celui d'*Athènes* (1871), qui reçoit des élèves de tout l'Orient. Il n'est pas subventionné par l'État, qui pourtant s'y intéresse et le dirige; il doit sa fondation à deux très riches philhellènes et à certaines colonies grecques à l'étranger qui ont donné dans ce but de fortes sommes au gouvernement hellénique.

On y compte vingt professeurs, mais à chacun d'eux est attaché un répétiteur; le nombre des élèves est actuellement de plus de trois cents, parmi lesquels une cinquantaine qui reçoivent l'instruction gratuitement; pour les autres, les frais se montent de quarante-cinq à cent quatre-vingts francs par an, plus certaines taxes d'admission et trente francs pour le diplôme.

Aux examens d'admission, qui ont lieu en septembre, on exige que l'élève fasse preuve de certaines connaissances musicales; les limites d'âge sont de neuf à dix-neuf ans pour les hommes, de neuf à dix-sept ans pour les femmes. La répartition des récompenses est très intelligemment comprise : aux examens de fin d'année, on délivre aux élèves dont les études sont considérées comme complètes des diplômes dont le nombre n'est pas limité, et qui constituent une sorte de baccalauréat ès musique; mais, en dehors de cela, il y a un concours spécial pour trois médailles en or, et encore un autre concours pour l'obtention de bourses pour l'année scolaire suivante; en plus, on décerne, en qualité d'encouragement, des premiers et deuxièmes prix, des premiers et deuxièmes accessits.

Composition et contrepoint, harmonie, lecture de partition, orchestration, solfège et théorie. — Chant, musique d'ensemble vocale. — Déclamation. — Danse, escrime, gymnastique. — Piano, orgue, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, trombone, tuba, musique d'ensemble instrumentale, orchestre. — Histoire de la musique, histoire du théâtre, esthétique, mythologie, psychologie, art du costume, rythmique et métrique, littérature. — Français et italien (obligatoires pour les élèves de théâtre).

Le principal Conservatoire de Russie est celui de *Saint-Pétersbourg* (1862), qui reçoit de l'État (ministère de l'intérieur) une assez belle subvention, en dehors de laquelle de nombreuses bourses (plus de deux cents en 1898-99) sont libéralement distribuées par l'Empereur, l'Impératrice, de grands dignitaires

de l'État, par le département de la marine, par le département de la guerre, par d'autres établissements et par le Conservatoire lui-même, ce qui réduit le nombre des élèves réellement payants à une assez faible fraction de l'ensemble. Pour ceux-là, la redevance annuelle est de deux cents roubles.

Au total, le nombre des élèves est de huit cents environ, qui reçoivent l'enseignement de quatre-vingt-neuf professeurs ou suppléants. Voici comment est réparti cet enseignement très complet, et professé par les plus célèbres maîtres de l'École russe :

Composition, instrumentation, direction d'orchestre, harmonie et contrepoint, théorie, solfège. — Chant, chant d'église, chœurs. — Déclamation, opéra, préparation à la scène, ensemble scénique. — Danse. — Piano, orgue, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, cornet, trombone, tubas, instruments à percussion, quatuor, plusieurs classes d'ensemble instrumental, à cordes, à vent, avec ou sans piano, orchestre. — Religion, histoire de la musique et esthétique, histoire et géographie, mathématiques, physique, calligraphie, littérature générale. — Russe, allemand, italien.

En second lieu doit venir celui de *Moscou* (1864), élégamment installé depuis 1898 dans un beau monument qui réunit toutes les qualités du confortable scolaire, abritant un personnel de soixante professeurs et six cents élèves âgés de dix à trente ans, lesquels payent deux cents roubles par an. Il y a un certain nombre de bourses destinées aux élèves pauvres et de capacités marquées.

Cet établissement est subventionné par l'État. Après avoir terminé le cours complet de sa spécialité, celui des objets accessoires et les cours scien-

tifiques, l'élève obtient un diplôme ou une attestation.

Composition, formes, orchestration, fugue, contrepoint, harmonie (obligatoire), théorie (obligatoire), solfège (obligatoire). — Chant. — Piano, harpe, tous les instruments d'orchestre. — Encyclopédie musicale (obligatoire), histoire de la musique (obligatoire), classes scientifiques (dont le programme correspond à celui des cinq classes des gymnases russes), histoire d'art et de littérature.

Le plus ancien en date est celui de *Varsovie* (1821), qui porte le titre d'Institut musical, et comprend trente-sept professeurs pour cinq cents élèves approximativement. On y est reçu de douze à vingt ans; exception est faite pour les personnes douées d'un talent remarquable.

Les droits d'études sont de cinquante à cent roubles par an. Une modeste subvention est accordée à l'Institut par le Trésor.

Il y a trois espèces d'examens : examen d'admission, — examens de fin d'année, — examens de fin d'études. — Le programme est assez peu étendu :

Composition. — Chant solo. — Piano, orgue, instruments à cordes, flûte, clarinette, basson, cornet, cor, trombone.

L'Institut de musique d'*Helsingfors* (Finlande) est divisé en école préparatoire et école supérieure, où on est admis au moyen d'examens; dans la première on paye cent vingt-cinq francs par an, dans la deuxième deux cents ou deux cent cinquante.

Les élèves de l'école préparatoire sont tenus de

suivre en même temps les cours du lycée ou de poursuivre leur éducation de quelque autre manière.

A une subvention de l'État russe, assez importante, s'ajoutent des subsides provenant de la société de musique d'Helsingfors. Cet établissement, dont le programme dénonce des tendances élevées, compte seulement quinze professeurs et environ cent cinquante élèves.

Composition et instrumentation, contrepoint et fugue, harmonie (chant donné), harmonie (basse générale) (obligatoire), théorie générale et analyse (obligatoire), solfège, théorie et dictée (obligatoire). — Chant, ensemble vocal et chœurs. — Diction, maintien théâtral. — Piano, orgue, violon, alto, violoncelle, instruments de cuivre, musique de chambre. — Histoire de la musique (obligatoire), théorie et pratique de l'enseignement musical.

Si nous passons en Bohême, nous trouvons un très beau Conservatoire à *Prague* (1808); la bonne foi me fait un devoir de déclarer que pour celui-là mes renseignements remontent... à l'année 1858!... Mais ils n'en sont que plus intéressants, car ils démontrent combien déjà à cette époque les études y étaient avancées; son programme semble fait d'hier, et j'ai de bonnes raisons d'être certain qu'il n'a pas périclité, mais qu'il s'est tenu au courant des progrès accomplis.

Or donc, en ces temps reculés il y avait déjà, au dit Conservatoire de Prague, dix-neuf professeurs[1] et cent trente-huit élèves[2], qui payaient un droit

1. A présent il y en a vingt-huit.
2. Actuellement de trois cent cinquante à quatre cents.

d'entrée de quatre à vingt florins suivant les classes, et étaient soumis en plus à différents autres droits et à des amendes en argent, preuve d'une discipline sévère. On y était admis entre dix et treize ans[1], en justifiant d'une bonne constitution, d'aptitudes musicales (oreille juste) et de quelque instruction primaire. Après six années d'étude, on était admis à un examen final.

Il y avait alors des subventions et des ressources de diverses natures, qui ont dû subir des modifications; mais ce qui est remarquable, c'est le programme d'études, qui était déjà des plus complets, et a dû depuis lors s'améliorer encore. On y enseignait :

Composition, théorie. — Chant, chœurs. — Déclamation lyrique, déclamation théâtrale. — Danse et maintien théâtral. — Piano, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, trombone, cornet à pistons. — Histoire de la musique, littérature instrumentale et théâtrale, histoire, prosodie, mythologie, esthétique, style, religion catholique, géographie, arithmétique, calligraphie. — Français, allemand, italien.

Il y a au moins trois Conservatoires en Hollande, mais j'ai le regret de manquer de documents sur l'un d'eux, celui de la Haye (1826).

Le plus important est celui d'*Amsterdam* (1862), dépendant de la grande « Société pour le développement et la protection de la musique », qui reçoit des fonds de la Province, de la Ville et de particu-

1. Maintenant quatorze ans, et sachant déjà quelque chose en musique.

liers; on n'y compte pourtant pas plus de quatre-vingts élèves pour vingt-six professeurs; mais il faut observer qu'à côté du Conservatoire il existe une École de musique qui compte près de sept cents élèves, et lui sert de pépinière. Au Conservatoire même ne sont admis que des élèves d'environ dix-sept ans qui font des études d'artistes et ont déjà acquis un développement suffisant pour qu'on puisse juger plus ou moins de leur talent et de leur avenir.

Les droits d'inscription se montent à deux cents florins; pour les leçons de chant, deux cent cinquante; cours préparatoire, cent cinquante; solfège, quarante... Des réductions partielles ou même totales sont accordées sur la demande du directeur. Au bout de trois ans, on peut obtenir un certificat d'études détaillé.

Composition, contrepoint, harmonie, solfège, théorie. — Chant, solfège et chœurs. — Déclamation, diction, maintien. — Piano, orgue, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, trombone, timbales, quatuor, orchestre. — Histoire de la musique. — Français, allemand, italien.

Le Conservatoire de *Rotterdam* (1845), qui s'intitule modestement École de musique, est placé sous la protection de la même grande société. Ses statuts ne sont pourtant pas semblables : là, on peut être reçu dès l'âge de huit ans, et à la fin de l'année sont distribués des diplômes d'exécutant et de professeur. Il y a actuellement vingt et un professeurs et six cent soixante-douze élèves.

Composition, contrepoint, harmonie, solfège. — Chant,

chœurs. — Piano, orgue, instruments à cordes, instruments à vent, musique de chambre, orchestre. — Histoire de la musique.

Je crois bien que le **Danemark** ne possède pas d'autre Conservatoire que celui de *Copenhague* (1867), qui ne paraît pas très important. Il reçoit des élèves payants, dont la dépense peut aller de vingt-deux à deux cent soixante-quatre kronen, mais il admet gratuitement ceux qui sont peu fortunés et bien doués. Le nombre des professeurs est de dix-huit, et il y a environ soixante-douze élèves. Cette école est soutenue par un legs testamentaire, aux termes duquel le nombre des élèves ne devait pas dépasser cinquante ; une subvention de l'État a permis de lui donner un peu plus d'extension.

Analyse et formes, instrumentation, contrepoint, harmonie, théorie musicale. — Chant, chœurs. — Piano, orgue, violon, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, musique d'ensemble et orchestre. — Histoire de la musique. — Allemand, italien.

En Suède, au Conservatoire Royal de *Stockholm* (1881), les élèves sont reçus de douze à vingt ans ; toutefois cette limite peut être reculée jusqu'à vingt-cinq ans pour les candidats aux classes de composition, d'orgue et de chant. Les cours sont payants, et on doit acquitter un droit d'entrée de sept florins ; il y a des bourses pour les élèves indigents. Les fonds proviennent de l'État, qui subventionne largement ; le Théâtre Royal ajoute une petite somme pour le maintien des classes d'opéra et d'art lyrique.

La moyenne du nombre des élèves est d'environ cent soixante-dix, avec vingt-sept professeurs. Concours publics, diplômes d'organistes, de maîtres de chapelle, de chefs de fanfares militaires, de professeurs, etc.

Composition, contrepoint, formes, instrumentation, instrumentation militaire, partition, harmonie, service divin musical, accompagnement, solfège et chant d'église. — Chant, chœurs, ensemble vocal. — Déclamation, opéra, art scénique, étude des rôles. — Maintien, plastique, gymnastique, ballet. — Piano, orgue, harpe, instruments à archet et à vent, ensemble, orchestre. — Histoire de la musique, acoustique. — Italien. — Accord de l'orgue et du piano.

La Norwège, pays très musical, a le Conservatoire de *Christiania* (1865), qui réunit vingt-huit professeurs et quatre cent cinquante élèves. Les prix s'échelonnent de cinq à vingt-cinq kronen par an, selon les cours; certaines places gratuites sont réservées aux élèves pauvres et bien organisés. On y peut être admis entre douze et vingt ans, par des examens qui ont lieu en janvier et en septembre. Les récompenses consistent en livres de musique.

L'État fournit une subvention, ainsi qu'une société particulière ; le Roi donne des bourses.

Composition, instrumentation, contrepoint, harmonie, modulation pratique, théorie musicale. — Chant, chœurs. — Déclamation, maintien. — Piano, orgue, harmonium, tous les instruments de l'orchestre classique, musique d'ensemble. — Accord du piano et de l'orgue.

L'Angleterre paraît posséder à *Londres*, en la « Guildhall School of music » (1880), la plus colos-

sale école de musique du monde, au moins pour la superficie et le nombre des élèves, qui ne sont pas moins de trois mille cent ; je crois même avoir vu quelque part qu'en 1896 il y en aurait eu quatre mille ; en comparaison, le nombre des professeurs est assez restreint : cent quarante-sept seulement.

Dans cet établissement, subventionné par la Ville, les élèves sont admis sans limites d'âge, à la seule condition de payer une taxe qui varie, suivant les classes et le temps d'étude, de une livre un schelling à six livres six schellings par trimestre, plus cinq schellings de droit d'entrée et un dépôt également de cinq schellings. Chaque élève, quel qu'il soit, doit une redevance de deux schellings cinq pence par trimestre. Sont décernés des médailles d'or, d'argent, de bronze, des diplômes.

Composition, formes, analyse, orchestration, contrepoint, canon, fugue, harmonie, partition, harmonisation de mélodie à première vue au piano, basse figurée à première vue au piano, accompagnement de service d'église, direction d'orchestre et de chœurs, improvisation, solfège, théorie, dictée. — Chant, chœurs, ensemble choral. — Déclamation. — Gestes, maintien et chorégraphie, escrime. — Piano, orgue, harmonium, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, trombone et euphonium, tuba, cornet, timbales, guitare, mandoline, musique de chambre à cordes, à vent, vocale, orchestre, musique militaire. — Acoustique, histoire de la musique. — Français, allemand, italien.

Il y a beaucoup d'autres écoles à Londres ; j'en signalerai seulement encore deux : la « Royal Academy of music » (1822), où l'on est reçu par un examen en septembre, novembre, janvier, février,

avril et juin. Pour cet examen, il est d'abord perçu une livre un schelling ; ensuite le prix des cours varie de une livre un schelling à onze livres un schelling. L'entretien est assuré par une société particulière, et des certificats d'étude sont délivrés. On compte cent trente et un professeurs et environ cinq cents élèves.

Composition, harmonie et contrepoint, théorie, solfège et dictée. — Chant, chœurs, ensemble choral. — Diction et déclamation, drame, opéra. — Maintien, escrime et exercices physiques, danse, chorégraphie. — Piano, orgue, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, musique d'ensemble instrumentale, instrumentale et vocale, orchestre, musique militaire. — Français, italien, anglais, allemand.

Le « Royal College of music » (1876) est entretenu par une fondation et divers dons. L'admission y a lieu par examen de classement et sans limites d'âge. Chaque élève paye douze livres douze schellings par trimestre ; l'entrée est de deux guinées, et on doit verser cinq guinées pour le premier et le troisième examen, deux guinées et demie pour le deuxième. Un certain nombre de prix, dont plusieurs dus à des fondations particulières, sont décernes à la suite des examens annuels. Soixante-neuf professeurs, quatre cent cinquante élèves.

Composition, orchestration, harmonie, contrepoint, analyse, accompagnement, partition, solfège, transposition, dictée et théorie. — Chant, chœurs. — Art théâtral, déclamation, opéra, diction. — Maintien et chorégraphie. — Piano, orgue, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, trombone, tambour et grosse caisse (*sic*), orchestre, musique

militaire, musique de chambre à cordes, à vent, vocale. — Histoire de la musique. — Français, italien, allemand.

Aucune de ces écoles anglaises ne paraît avoir produit à elle seule, sauf par exception, de grands artistes sensationnels; en général, leurs élèves d'avenir viennent parachever leurs études sur le continent, en Allemagne, en Belgique ou en France.

Avant de quitter l'Angleterre, je mentionnerai encore le « Royal College of music » de *Manchester,* dont le programme offre certaines particularités intéressantes. Il y a trente-trois professeurs; j'ignore le nombre d'élèves. On y paye trente livres par an, plus trois guinées pour l'orchestre.

Composition, harmonie (obligatoire). — Chant, chœurs. — Diction. — Piano, orgue, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, cor anglais, trombone, contre-basson, ensemble, quatuor, orchestre. — Histoire de la musique. — Italien.

(Le piano est *obligatoire* pour les chanteurs, pour tous les instrumentistes, pour les organistes et pour les élèves des classes de composition. — Les élèves de composition sont *obligés* d'apprendre, de plus, un instrument à cordes. — L'italien et la diction sont *obligatoires* pour les élèves de chant. — L'ensemble est *obligatoire* pour tous les instrumentistes, ainsi que la classe d'orchestre.)

L'école la plus importante d'Espagne est le Conservatoire de *Madrid* (1830), subventionné par l'État, où cinquante-cinq professeurs donnent l'instruction à près de seize cents élèves. Pour y être inscrit, il faut justifier d'une petite instruction primaire, savoir au moins lire et écrire et avoir l'oreille juste; pour entrer dans les classes de solfège, il faut avoir neuf

ans passés; dans les classes de chant et de déclamation, au moins quinze ans pour les femmes, seize pour les hommes. On paye une redevance de quinze pesetas pour droit d'inscription, et de cinq pesetas pour les examens; on peut en être dispensé en cas d'indigence. Il est délivré des certificats de fin d'études, des premiers, deuxièmes et troisièmes prix, et des diplômes de maître compositeur, pour lesquels cent cinquante pesetas doivent être payées à l'État.

Contrepoint, fugue et composition, harmonie, solfège et théorie.— Chant, ensemble vocal. — Déclamation lyrique, déclamation. — Piano, orgue, harmonium, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, cornet à pistons, trombone et ophicléide, musique de chambre. — Histoire et philosophie de la musique, grammaire et littérature. — Français, italien.

Un autre établissement considérable est le Conservatoire de *Barcelone*, dépendant du lycée de S. M. Isabelle II, où chaque élève paye une modique cote mensuelle, que l'on s'efforce de rendre aussi faible que possible, et qui peut même être totalement supprimée, lorsqu'il y a des places vacantes, en faveur d'élèves intéressants et pauvres. Cette école, qui est subventionnée par les actionnaires du Grand Théâtre, par la Municipalité et par la Province, compte quarante-deux professeurs et plus de mille élèves, qui reçoivent des médailles et des couronnes d'or, d'argent et de bronze; il y a aussi des concours pour l'obtention du diplôme de professeur.

Composition, harmonie, transposition, théorie, solfège,

dictée. — Chant, déclamation. — Piano, orgue et harmonium harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, cor anglais, trombone, clarinette-basse, bugle et bass-tuba, guitare, quatuor à cordes. — Acoustique et histoire de la musique. — Français, allemand, anglais, italien.

Moins importante est l'École de musique de *Saragosse*, dont le chiffre d'élèves ne dépasse pas généralement deux cent cinquante ou trois cents, avec quatorze professeurs et cinq ou six auxiliaires. Le droit d'examen est de cinq à dix pesetas, et le prix des cours varie entre vingt et quatre-vingts pesetas. Il faut avoir huit ans pour toutes les classes en général, mais quinze pour celles de chant. La Ville fournit une petite subvention. On décerne des diplômes, premiers et deuxièmes prix.

Des élèves étrangers à l'École peuvent se présenter pour passer des examens dits d'Enseignement libre, en se soumettant au programme officiel, moyennant une taxe de douze à trente-deux pesetas; ces examens ne donnent aucun droit aux récompenses de l'école.

Composition, harmonie, solfège. — Chant. — Piano, orgue, harmonium, violon. — Français, italien.

Le plus récemment créé des Conservatoires espagnols est celui de *Valence* (1879), légèrement subventionné par la Municipalité et la Députation provinciale; le montant de la matricule est de trente pesetas pour le solfège, et pour toutes les autres inscriptions, de trente-cinq pesetas; il y a en plus un droit d'examen de deux pesetas cinquante; les

candidats doivent savoir lire et écrire. Il n'y a jusqu'à présent que huit professeurs titulaires, plus deux auxiliaires, et deux cent soixante élèves ; les prix et accessits consistent en diplômes. L'enseignement y est encore assez limité.

Composition, harmonie, solfège. — Chant. — Piano, orgue, harmonium, harpe, instruments à archet, flûte, clarinette.

Si nous passons en Portugal, nous trouvons à *Lisbonne* le Conservatoire Royal, très important, dont j'ignore la date de fondation, sûrement antérieure à 1835, et dont les frais, très considérables, sont entièrement payés par l'État. Il occupe trente-deux professeurs, et le chiffre d'élèves, assez faible relativement, est d'environ trois cents ; ils n'ont à payer qu'un droit de matricule qui peut s'élever de deux francs cinquante à six francs, suivant les classes ou cours. L'âge inférieur d'admission, aussi bien pour les étrangers des deux sexes que pour les Portugais, est neuf ans ; toutefois, on ne peut entrer dans les classes de chant ou de déclamation avant quatorze ans pour les femmes, quinze ou seize pour les hommes. Les cours ont lieu d'octobre à juin, et l'année se termine par des concours où sont décernés des diplômes d'honneur, des prix et accessits. Le programme d'études est remarquablement complet :

Composition, contrepoint et fugue, harmonie, accompagnement au piano, partition, transposition, théorie et solfège. — Chant, chant théâtral, chœurs. — Art théâtral, déclamation lyrique, tragédie, drame, comédie et farce. — Diction et déclamation, récitation, étude des rôles, mimique, art du cos-

tume, gymnastique théâtrale, escrime. — Piano, orgue, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, trombone, saxophone, cornet, musique de chambre, orchestre. — Histoire de la musique et littérature musicale, histoire universelle et nationale, histoire du théâtre antique et moderne, poétique, psychologie, grammaire générale et esthétique, lecture, géographie, littérature générale et portugaise. — Italien (obligatoire pour les élèves de chant et de composition).

En Belgique, il y a tout d'abord le Conservatoire (1813), très sérieux et très important, de *Bruxelles,* auquel on est admis par un examen qui a lieu en septembre, en justifiant d'une instruction primaire et d'une conformation satisfaisante; les nationaux payent une modique redevance annuelle de cinq francs, qui pour les étrangers est portée à deux cents francs. Le nombre des professeurs, chargés de cours ou moniteurs est d'environ soixante-dix; celui des élèves, six cents. Aux concours sont distribués des prix, mentions et accessits.

Contrepoint et fugue, harmonie, plain-chant, solfège et théorie. — Chant, ensemble vocal, ensemble choral. — Déclamation, maintien et mimique. — Clavier, piano, orgue, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, trombone, saxophone, musique de chambre à cordes et à vent, orchestre.

Au Conservatoire Royal de *Liège* (1827), les conditions d'admissibilité et le prix de l'instruction sont les mêmes qu'à Bruxelles. Il y a trente-cinq professeurs pour cinq cents élèves. L'admission a lieu en octobre.

Composition, fugue, harmonie, solfège. — Chant. — Piano,

orgue, tous les instruments de l'orchestre classique, cornet à pistons, trombone, tuba, musique de chambre.

Il en est à peu près de même au Conservatoire Royal de *Gand* (1833), qui occupe quarante-sept professeurs et instruit cinq cent cinquante élèves, âgés de sept ans au moins. Là aussi, on exige une instruction primaire, et les élèves sont tenus de la poursuivre et d'en justifier par des certificats. Le prix pour les classes de solfège est de deux francs cinquante par trimestre, et pour les élèves instrumentistes de cinq francs. Un certain nombre de places gratuites sont réservées en faveur des militaires non gradés, des élèves des classes de chant néerlandais, de ceux dont les parents sont dans le dénuement, etc. A Gand et à Liège, les concours comportent des prix, des accessits, des médailles d'argent et de vermeil.

Composition, plain-chant, harmonie pratique et écrite, lecture et transposition au piano. — Chant en néerlandais, français et italien, ensemble vocal. — Art scénique, déclamation française, déclamation néerlandaise. — Maintien, mimique, callisthénie. — Piano, orgue, tous les instruments de l'orchestre classique, cor anglais, saxophone, trombone, tuba, cornet et bugle, musique de chambre, quatuor à cordes, ensemble.

A *Anvers* (1867), le Conservatoire Royal Flamand réunit le nombre respectable de douze cents élèves, sous la direction de quarante-trois professeurs seulement. Le maximum de rétribution est de cinq francs pour les nationaux, et de cinquante francs pour les étrangers.

Contrepoint et fugue, harmonie, solfège. — Chant, ensemble vocal. — Déclamation néerlandaise, déclamation lyrique. — Piano, orgue, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, trombone, musique de chambre, orchestre. — Musique antique. — Littérature flamande.

Les Conservatoires belges, grandes et belles écoles qui ont fourni une ample moisson d'artistes célèbres ou remarquables, reçoivent tous une triple subvention de l'État, de la Province et de la Ville.

Enfin, en France, nous avons le Conservatoire de *Paris* (1795), subventionné par l'État, ou pour mieux dire appartenant à l'État, dont la notoriété universelle nous dispense de toute espèce de commentaire, où l'on ne peut être admis que par une série d'examens éliminatoires qui ont lieu chaque année au mois d'octobre et auxquels il est nécessaire de faire preuve déjà d'un certain savoir, en rapport avec son âge. L'âge d'admissibilité, dans les classes théoriques ou instrumentales, s'étend de neuf à vingt-deux ans. Pour le chant, les hommes peuvent être reçus de dix-huit à vingt-six ans, les femmes de dix-sept à vingt-trois.

Là, huit cents élèves, en chiffres ronds, reçoivent gratuitement les soins d'un corps enseignant formé de quatre-vingt-un professeurs ou répétiteurs; et à la fin de l'année scolaire, il leur est décerné, par voie de concours, les uns publics, les autres à huis clos, des encouragements consistant en prix, accessits ou médailles.

Composition[1], contrepoint et fugue, harmonie, accompa-

1. Comprenant l'orchestration et l'étude des formes.

gnement, improvisation (à l'orgue), solfège[1]. — Chant, ensemble vocal. — Déclamation dramatique, déclamation lyrique, opéra, opéra-comique. — Piano, orgue, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, trombone, cornet à pistons. — Musique de chambre, ensemble d'orchestre. — Histoire de la musique, histoire et littérature dramatique. — Maintien et danse, escrime. — Droit théâtral.

Le Conservatoire de Paris a des *succursales* dans les départements, au nombre de vingt-six pour le moment : à *Lille* (1826), *Toulouse* (1826), *Dijon* (1845), *Lyon* (1874), *Nancy* (1884), *Nantes* (1884), *Perpignan* (1884), *Rennes* (1884), puis, moins importantes, sous le titre d'Écoles Nationales, *Aix* (1884), *Bayonne* (1884), *Boulogne-sur-Mer* (1884), *Caen* (1884), *Chambéry* (1884), *Digne* (1884), *Douai* (1884), *le Mans* (1884), *Nîmes* (1884), *Roubaix* (1884), *Saint-Omer* (1884), *Valenciennes* (1884), *Cette* (1885), *Tours* (1885), *Angoulême* (1887), *Montpellier* (1889), *Amiens* (1891), *Moulins* (1893), dont le nombre de professeurs varie entre quatre (Digne), et trente-deux (Lille et Toulouse), et qui reçoivent des subventions à la fois de l'État et de la Municipalité.

Bien entendu, étant donné la variabilité des ressources locales, ces diverses écoles succursales ne sauraient avoir toutes la même valeur. Il en est pourtant plusieurs, surtout parmi les anciennes, d'où sortent de très bons élèves, qui souvent viennent à Paris parachever leur instruction. Dans un volume publié en 1872, Ernest Reyer, l'auteur de *Sigurd*, de *Salammbo* et de *la Statue*, signalait déjà qu'il existe

1. Comprenant la théorie et la dictée.

dans les départements « des écoles de musique qui « sont considérées comme des succursales du Con-« servatoire de Paris, mais qui, par le fait, ne sont « que des écoles communales que la ville entretient, « et qui sont placées sous l'autorité, un peu trop « arbitraire parfois, d'un conseil municipal... » Et il ajoutait : « On doit souhaiter que nos écoles de mu-« sique de province, étant rattachées au Ministère des « Beaux-Arts par des liens sérieux, acquièrent ainsi « le droit de s'intituler, autrement que par une vaine « formule, succursales du Conservatoire de Paris[1]. » Il en est toujours un peu de même : le rattachement de ces écoles au Ministère des Beaux-Arts avait été commencé en 1826, par Lille et Toulouse, et il existait déjà officiellement quatre succursales à l'époque où les lignes précédentes ont été écrites; on en a augmenté graduellement le nombre jusqu'en 1893, où a été créée la succursale de Moulins, qui se trouve donc être la plus jeune. Leurs directeurs sont nommés par arrêté ministériel, leurs professeurs par le préfet; elles sont soumises à des inspections périodiques, mais elles ne dépendent pas, comme on le croit souvent, du Conservatoire de Paris, et ressortissent directement au Ministère. Leurs programmes sont des réductions de celui de Paris; par celui d'une des plus anciennes et celui de la plus récemment créée, on s'en fera une idée suffisante :

Lille :

Harmonie, solfège. — Chant, ensemble vocal. — Déclama-

1. E. Reyer, *Notes de musique* (édit. Charpentier).

tion lyrique, diction. — Piano, orgue, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, trombone, cornet, saxophone, musique de chambre, orchestre.

Moulins :

Solfège. — Piano, tous les instruments de l'orchestre classique, saxophone.

Dans toutes ces écoles françaises, comme au Conservatoire de Paris, l'entrée a lieu par voie d'examens en octobre, et l'enseignement est *entièrement gratuit*, c'est-à-dire qu'il n'y a absolument rien à payer, ni pour droits d'entrée, ni pour examens, ni pour diplômes, ni pour quoi que ce soit,... et cela aussi bien pour les étrangers que les nationaux, ce qui est un fait particulier à la France.

Et il faut voir dans cette gratuité complète, qui, comme conséquence de son beau côté philanthropique, exclut toute idée d'exploitation, et permet de trier les élèves sur le volet, de n'admettre que seulement ceux qui manifestent des qualités ou prédispositions bien certaines, comme aussi de les rejeter le jour où l'on s'aperçoit qu'ils ne tiennent pas leurs promesses, il faut voir, dis-je, l'un des éléments de supériorité, mais non le seul, du Conservatoire de Paris, qui, sans prétendre réaliser l'idéal de la perfection, est certainement l'École normale modèle, et attire à juste titre des étudiants de toutes les parties du monde.

Du petit voyage circulaire que nous venons d'effectuer à travers des Conservatoires appartenant à

la plupart des pays européens, et des notes que nous avons pu consigner en passant sur un certain nombre d'entre eux, le lecteur sagace peut déduire bien des choses instructives, à la simple condition de prendre la peine de les y chercher et d'établir par lui-même des comparaisons.

Le nombre des classes, leur nomenclature, n'est pas la principale chose à prendre en considération; on conçoit que, tout naturellement, dans chacune des écoles que nous venons de passer en revue, qui tiennent la tête de l'enseignement musical de leur pays ou de leur région, aussi bien que dans tous autres établissements analogues, à quelque nationalité qu'ils puissent appartenir, il existe toujours un certain fonds de programme d'études, partout le même, formant la base même de l'enseignement, sa partie indispensable, et qui ne pourrait d'ailleurs guère varier. Ainsi dans tous, fussent-ils les moindres, il faut bien qu'on apprenne à chanter, à jouer du piano, ainsi que de tous les instruments constitutifs d'un orchestre symphonique; il faut bien aussi qu'on enseigne le solfège et la théorie, sous une rubrique quelconque, et quelques éléments d'harmonie, sans quoi ce ne seraient plus des écoles de musique. Là n'est pas l'intérêt réel.

Ce qui est instructif à étudier, c'est l'équilibre et la pondération des diverses études, concordant toujours avec les tendances nationales et les aspirations locales, les révélant quand elles ne les confirment pas; c'est leur corrélation ou leur divergence avec l'importance de l'établissement, qui se mani-

feste par le nombre de professeurs qui y enseignent et par celui des élèves qui en suivent les cours, et le rapport de ces nombres avec le chiffre de la population, ce qui dénonce le degré de civilisation musicale de chaque pays; ce sont bien d'autres choses qu'on devine, et qu'il serait aussi long qu'inutile d'énumérer par le détail : il y a certainement une distinction à faire entre celles de ces écoles qui se bornent strictement à instruire leurs disciples des choses de pure technique musicale, et celles qui, envisageant de plus haut l'éducation de l'artiste, introduisent dans leurs programmes des cours d'Histoire de la musique, de Littérature, d'Esthétique générale, de Prosodie ou Métrique, d'Acoustique, ou de langues étrangères (l'intelligence d'une ou de plusieurs langues étrangères, indépendamment de leur utilité pour les chanteurs, et de la commodité qui en résulte pour tout artiste appelé à voyager, est l'un des plus puissants éléments d'instruction littéraire et esthétique); dans d'autres, on verra un plus grand souci des exercices qui développent la force ou la grâce du corps, tels que la Danse, la Chorégraphie, l'Escrime, même la Gymnastique et la Callisthénie (ensemble de mouvements appropriés à l'éducation physique des jeunes filles). Cela montre qu'il y a là une préoccupation spéciale de former des artistes de théâtre, pour lesquels des notions de Maintien et de Plastique sont loin d'être négligeables; les connaissances d'Histoire, de Mythologie, de Psychologie, sont indispensables au compositeur, à l'acteur aussi, et s'ils ne les acquièrent

pas à leur Conservatoire, il faudra qu'ils aillent les apprendre au dehors, ou à leurs dépens. Donc rien de tout cela n'est indifférent, tant s'en faut : la Paléographie elle-même (étude des anciennes écritures), dont nous n'avons trouvé qu'une seule chaire, à Rome, peut permettre à ses initiés le déchiffrage des vieilles notations musicales tombées en désuétude,... et conduire à des trouvailles archéologiques... Ce qu'il faut plutôt regretter, c'est que ces cours extra-musicaux, et pourtant si propres, comme nous l'avons précédemment établi, à favoriser le développement du sens artistique par l'élévation générale de l'esprit, ne soient pas plus universellement répandus, rendus obligatoires pour tous, et professés avec continuité ; dans beaucoup d'écoles, il faut bien le constater, s'ils figurent dans le programme, ils n'ont lieu que d'une façon intermittente ; parfois même ils sont supprimés, pour des raisons budgétaires, et cela pendant des années consécutives, au grand préjudice des étudiants sérieux. Il n'y en a pas moins une intention manifestée, dont il faut tenir compte.

Il est permis de trouver superflus ou puérils, au contraire, certains cours de Petite flûte, de Timbales, d'Harmonium, etc., instruments qui ne nécessitent vraiment aucun enseignement spécial et n'élèvent en rien le niveau de l'école, ou, à un tout autre point de vue, ceux de Géographie, d'Arithmétique, de Calligraphie, comme s'écartant peut-être un peu trop du but principal ; mais, avant de les condamner ou de les tourner en ridicule, il faudrait encore con-

naître exactement le milieu social de chaque pays et le degré moyen de culture intellectuelle des impétrants; chaque chose trouverait alors, sans doute, dans la plupart des cas, sa raison d'être et son explication normale. Mais ce qui devrait être de règle partout, comme nous le voyons nettement formulé à Leipzig, à Manchester, à Lisbonne et autres lieux, implicitement ailleurs et comme sous-entendu, c'est l'obligation pour tout élève de chant de suivre des cours de piano, et de devenir, *ipso facto*, un musicien. On peut apprendre beaucoup d'autres choses encore, souvent imprévues, en feuilletant ces notes, que j'aurais aimé à faire plus complètes, si j'avais eu la certitude que chacun en saisirait bien tout l'intérêt, et si je n'avais craint qu'à plusieurs elles ne parussent fastidieuses.

Bien évidemment, il y a de fortes nuances à établir entre tous ces divers établissements créés pour l'enseignement de la musique et sa vulgarisation dans les masses populaires, et nous allons y venir. Mais il est un point qui leur est commun à tous et qui mérite de fixer l'attention de ceux qui recherchent dans ce livre un ensemble de conseils pratiques : c'est que, dans leur sphère d'action, ils ont dû attirer à eux les sommités de l'enseignement, les professeurs les plus sûrs et les mieux accrédités parmi ceux habitant la région; c'était leur devoir vis-à-vis de la population, et leur intérêt en tant qu'établissements scolaires. De plus, par la quantité d'élèves qui leur passent entre les mains, par les occasions nombreu-

ses qu'ils ont, dans les concours, examens ou autres exercices, de contrôler leur marche et d'étudier leur tempérament, les professeurs appartenant à un Conservatoire sont mieux à même que tous les autres d'accroître leur expérience et de vérifier la sûreté de leurs procédés. On peut donc admettre *à priori*, et sauf vérification, que c'est parmi eux qu'on aura le plus de chances, sans sortir du rayon d'une localité donnée, de trouver sur place les guides les plus sûrs et les plus dignes de foi, soit que l'on suive leurs cours au Conservatoire même, soit que, pour des considérations quelconques de convenance personnelle ou sociale, dans lesquelles nous n'avons pas à intervenir, on préfère leur demander des conseils particuliers. Leur situation officielle les *désigne* à la confiance. Pourtant il ne faut pas, tant s'en faut, prendre cela pour une règle absolue, et bien souvent, surtout pour l'étude spéciale d'une branche considérée en particulier, on trouve dans l'enseignement libre des maîtres pourvus d'une valeur tout à fait supérieure.

Mais lorsqu'il s'agit d'un ensemble d'études qu'on entend pousser à fond, une très bonne combinaison, la plus sûre à la fois et la plus confortable à mon sens, consiste à suivre les cours du Conservatoire et à les prendre comme ligne générale de conduite, sans se priver pour cela de l'aide d'un professeur particulier faisant fonction de répétiteur, acceptant ce rôle secondaire et s'y limitant consciencieusement. Dans tous les Conservatoires de premier ordre, il n'est pas un professeur qui repousse cette combi-

naison; beaucoup même seront les premiers à la conseiller, à la condition judicieuse que le répétiteur soit connu et agréé par eux. Parfois, rarement pourtant, les règlements ont la jalousie ou la coquetterie de s'y opposer, et stipulent que l'élève, sous peine de radiation, ne doit prendre aucune leçon en dehors de l'école : il faut savoir les tourner, on y arrive toujours.

En général, les classes d'enseignement purement musical ont lieu deux ou trois fois par semaine, et durent deux heures; c'est la durée adoptée à peu près universellement; de plus, les horaires sont combinés de telle façon que chaque élève puisse participer simultanément, et sans fatigue, aux diverses classes qui lui peuvent être utiles.

Les cours annexes, ceux qui ont pour but l'instruction morale et intellectuelle de l'artiste, Histoire de la musique, du théâtre, Esthétique, Littérature.... se présentent plutôt sous forme de conférences et ont lieu à des intervalles plus espacés, tous les huit ou quinze jours, tous les mois même; souvent on y admet des auditeurs, sans que pour cela ils appartiennent à l'école. On ne saurait trop recommander leur fréquentation, quand ils sont bien faits, à tous les amateurs curieux des choses de l'art; il en est de même de ceux qui sont professés dans nombre d'Universités, notamment en Allemagne et en Angleterre, comme aussi à Paris au Collège de France et à la Sorbonne.

Très souvent on pose des questions comme cel-

les-ci : Tous ces Conservatoires sont-ils utiles? — La liberté de l'art n'est-elle pas amoindrie par les exigences de l'enseignement officiel? — L'artiste ne perd-il pas quelque chose de sa spontanéité à être ainsi enrégimenté et soumis à une sorte de dressage musical?

Je tâcherai d'y répondre collectivement.

D'abord, je ferai remarquer qu'on pourrait exprimer les mêmes craintes au sujet de toutes les Écoles d'État où sont enseignés les Beaux-Arts, la peinture, la sculpture et l'architecture, dont l'utilité me semble démontrée par le fait même de leur expansion dans tous les pays du globe sans exception, et je me demande pourquoi la musique seule serait soumise à d'autres lois. Si les Conservatoires ne correspondaient pas à un besoin réel, on ne les verrait pas se multiplier comme ils le font ; on n'en verrait pas chaque jour se créer de nouveaux; si les résultats qu'ils produisent étaient négatifs, on en verrait mourir, il y en aurait au moins quelques-uns qui disparaîtraient : or, on n'a jamais entendu dire qu'aucun d'eux ait fermé ses portes : ils naissent, s'accroissent, se fusionnent parfois avec d'autres écoles similaires, qui s'étaient d'abord érigées en rivales et qu'ils finissent toujours par englober, mais aucun n'accuse de déclin, ne périclite ni ne périt. Telle est leur histoire jusqu'à ce jour.

Seraient-ils donc institués uniquement pour faire la fortune des directeurs ou des professeurs? En ce cas, ils failliraient bien à leur tâche, car partout, sauf pourtant en Angleterre, où ils sont royalement

rémunérés, s'ils acceptent et recherchent ces fonctions, c'est beaucoup plus pour l'honneur et pour l'amour de l'art que par calcul lucratif, car elles apportent le plus souvent avec elles un encombrement à leur carrière personnelle, et leurs appointements ne peuvent guère être considérés que comme des indemnités. Les États, les Municipalités ou les sociétés protectrices y trouveraient-ils quelque large profit? Non, car ils subventionnent ou fournissent des bourses, et ne touchent rien en retour.

A quoi donc attribuer leur accroissement et leur vitalité, si ce n'est à des résultats artistiques d'abord espérés, réalisés et constatés ensuite?

Puis, il faut bien considérer que l'enseignement dans les grands Conservatoires, j'entends par là ceux qui sont parvenus à leur complet épanouissement, est loin de procéder avec la rigidité que lui attribuent, dans le public, des gens qui n'y sont jamais venus voir, et se sont fait cette idée à eux tout seuls; en dehors de certains principes, aussi immuables que les lois de la logique ou de la géométrie, chacun y conserve son libre arbitre, au moins dans les classes de composition et celles qui y confinent, et si les classes instrumentales, qui pourtant produisent des virtuoses ayant chacun leur personnalité bien distincte, peuvent quelquefois être traitées de « fabriques de musiciens » ou d' « écoles de dressage », il n'y a à cela que demi-mal, le musicien d'orchestre pouvant parfaitement, sans que cela constitue un amoindrissement, sans que cela porte atteinte à la dignité de sa modeste carrière, être assimilé à un

soldat, et comme lui soumis à une discipline rigoureuse. Interrogez à ce sujet des musiciens d'orchestre, et vous verrez que les meilleurs et les plus recherchés, ceux sur lesquels un chef sent le mieux qu'il peut compter, sont des produits de Conservatoires.

Mais il y a encore autre chose à considérer, et de très important, dans la plupart des grands Conservatoires dont nous venons de parler : c'est l'esprit sincère de bonne camaraderie et de cordiale confraternité qui y règne, et les rend essentiellement sympathiques; en laissant de côté quelques rivalités aigres et mesquines qui ne se produisent guère que dans certaines classes purement féminines et ne les honorent pas, on voit, au contraire, avec plaisir s'établir entre condisciples ou camarades de promotion une sorte de lien maçonnique tacite et de bon aloi, analogue à celui qui existe entre les élèves des autres Écoles de Beaux-Arts, comme aussi entre normaliens ou polytechniciens, qui les porte à se rechercher et à s'entr'aider dans la vie, comme de bons et loyaux frères d'armes qu'ils sont.

La grande objection des détracteurs de l'enseignement officiel est celle-ci, qui leur paraît d'un grand poids : *Les anciens grands maîtres que nous vénérons se sont formés sans le secours d'aucun Conservatoire.* C'est là leur principal cheval de bataille, leur argument sans réplique.

Voici pourtant ce qu'on peut leur répondre : « Il « faut bien reconnaître que nos grands maîtres ne « sont pas sortis des Conservatoires, mais cela ne

« prouve pas qu'ils soient inutiles, ni qu'ils n'aient
« rien fait pour le progrès de l'art musical. Le devoir
« principal d'une école de musique est d'augmenter
« le nombre des musiciens instruits. La diffusion tou-
« jours plus grande de l'art musical rend nécessaire
« la fondation des Conservatoires et des écoles de
« musique. Quand on pense quelle véritable armée
« (chœurs, orchestres, solistes, chefs d'orchestre, pro-
« fesseurs de musique, etc.) l'art musical demande à
« présent pour ses besoins, on comprend que l'ensei-
« gnement privé serait tout à fait insuffisant à y pour-
« voir. En outre, les Conservatoires et les écoles de
« musique offrent des avantages incontestables. Ainsi,
« rien que l'atmosphère musicale des Conservatoires
« est déjà utile à la jeunesse, de même que le stimu-
« lant qu'on trouve dans tout enseignement collec-
« tif[1]. » Ceci, nous l'avons déjà dit ; inutile d'y revenir.

Il est bien certain que Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn et Weber ne sont pas issus de Conservatoires allemands, mais cela s'explique si l'on considère qu'il n'y en avait pas en leur temps, puisque le plus ancien en date est celui de Leipzig, créé en 1843 ; cela n'a pas empêché Mendelssohn d'y professer brillamment, ni Rossini et Rubinstein d'en fonder deux autres, par des moyens différents, l'un à Pesaro, l'autre à Saint-Pétersbourg, montrant bien en cela qu'ils ne méprisaient nullement le principe, et qu'ils auraient peut-être aimé qu'on eût fait pour eux dans leur jeunesse ce que

1. Rubinstein, *la Musique et ses Représentants.*

dans leur vieillesse ils ont estimé bien de faire pour autrui. Ce sont là des autorités, je pense; et l'on pourrait en citer bien d'autres.

Puis encore faudrait-il voir un peu si réellement, de ces Conservatoires si dénigrés, il ne serait pas sorti, par hasard, quelques artistes de haut vol; mais cela, on n'y pense pas. Leurs adversaires pourraient aussi bien, et aussi sagement, en constatant que la plupart des grands génies ont été méconnus de leur vivant, qu'ils n'ont pu se frayer leur chemin qu'au milieu de mille déboires, et acquérir leur instruction qu'en luttant incessamment contre vents et marées, proclamer que la meilleure et la plus fertile des écoles est celle... de l'adversité. Celle-là reste toujours ouverte, hélas ! et ils pourront aisément y faire admettre leurs protégés gratuitement, sans examens et sans limites d'âge.

Les deux avantages que l'on doit rechercher en s'adressant à un Conservatoire sont : l'*économie* et la *sûreté de direction;* le premier s'y trouve toujours; le deuxième, presque toujours, c'est-à-dire à l'exception des établissements d'ordre inférieur, faciles à discerner. Quant à la *supériorité d'enseignement* dans une branche déterminée, elle dépend de trop de circonstances locales et personnelles pour qu'on puisse préjuger de rien à son égard, et peut tout aussi bien se rencontrer, nous l'avons déjà dit, dans l'enseignement libre.

N'ayant jamais eu l'occasion de visiter les États-Unis, il m'est impossible d'émettre une appréciation

personnelle sur les nombreuses écoles de musique qu'on y trouve dans chaque grande ville, et sur leur valeur soit absolue, soit relative. Je dois m'en référer à ce qui m'a été dit par des amis habitant l'Amérique ou par des artistes français qui ont pu fréquenter ces établissements et me communiquer leurs impressions.

De cet ensemble d'informations, confirmé par la lecture attentive des règlements ou programmes d'études que j'ai pu me procurer, je crois pouvoir déduire qu'il n'y aurait aucun intérêt instructif à établir un parallèle entre les Conservatoires ou autres grandes Écoles musicales américaines, et les Conservatoires de l'Ancien Continent : ceci par la raison toute simple qu'ils sont d'essences différentes, et ne procèdent pas des mêmes idées.

En Europe, les Conservatoires ont gardé de leur origine un certain caractère de philanthropie, et leur but, même lorsqu'ils réclament pour cela une modique rétribution monétaire, reste principalement celui de répandre le plus possible dans les masses l'instruction artistique, considérée à juste titre comme un bienfait moral et intellectuel, comme un haut élément de civilisation. C'est d'ailleurs ce qu'en ont pensé les philosophes de tout temps. Si parfois, ce qui est exceptionnel, la cote à payer s'élève un peu exagérément, on voit aussitôt apparaître comme correctif un article du règlement qui offre la gratuité à ceux pour lesquels elle est indispensable. Aussi voit-on, presque partout, les gouvernements patronner ces établissements, les soutenir et les aider de leurs

deniers, pensant qu'il en peut sortir des sujets qui feront la gloire artistique du pays; ce qui arrive d'ailleurs souvent.

En Amérique, toujours d'après mes renseignements, qui émanent de trop de sources différentes, et me proviennent de trop intelligents correspondants pour que j'aie pu être induit foncièrement en erreur, il faudrait y voir plutôt des entreprises privées, ayant caractère commercial, non dépourvues de visées artistiques, cela va sans dire, mais plus spécialement préoccupées d'augmenter leurs recettes que d'élever le niveau de l'art national. Cette conception permet, il est vrai, de rétribuer les professeurs infiniment plus largement que dans nos écoles européennes, mais c'est là un résultat secondaire.

Il est un fait certain, c'est que, bien que le goût de la musique soit aussi prononcé chez les Américains que dans aucune nation du monde, ce qu'ils montrent par leur très juste appréciation des talents de toute nature, il n'existe pas, à proprement parler, une École américaine; ce n'est qu'*à l'état d'exception* qu'on peut citer un compositeur, un chanteur ou un instrumentiste de haute valeur ayant fait exclusivement son instruction dans son pays; et ce n'est pas sur ces rares et honorables exceptions qu'il faut se baser. Au contraire, qu'un jeune artiste bien doué vienne étudier en Europe, qu'il y passe quelques années sous une bonne direction, et on le voit revenir chez lui pourvu de tous les éléments de succès; les exemples ne manquent pas. Cela prouve assurément que les aptitudes ne lui faisaient pas défaut,

car l'étude ne saurait les créer, et ne peut que les développer ; d'où je crois pouvoir conclure que ces vastes et immenses institutions musicales du Nouveau Monde, qui possèdent des milliers d'élèves et visent avant tout à leur complaire, à les séduire, pour en attirer à elles encore beaucoup d'autres, doivent être considérées surtout comme des écoles d'amateurs, jeunes gens et jeunes filles du monde, qui veulent s'amuser avec la musique, bien plutôt que comme des écoles productrices de véritables artistes.

Une chose qui m'affermit encore dans cette conviction, c'est la brièveté des études qui y est presque de règle ; on veut aller trop vite, beaucoup trop vite, et l'on semble ignorer que de nombreuses années sont indispensables pour former un musicien d'une valeur réelle ; à peine un élève a-*t*-il achevé deux ou trois années de cours, on songe à le produire en public. Cela peut avoir parfois certains avantages, mais cela doit forcément porter préjudice à la continuité des études sérieuses, telles qu'elles sont comprises chez nous.

Si l'on voulait absolument trouver quelque ressemblance entre ces institutions et des établissements européens, c'est en Angleterre qu'il faudrait chercher cette comparaison. Là aussi les élèves sont admis par un examen de simple classement, et ne sont jamais refusés ni pour manque d'aptitudes, ni parce qu'ils sont trop jeunes, ni parce qu'ils sont trop vieux ; du moment où il leur plaît de payer leurs leçons au prix du tarif établi, ils sont toujours acceptables et acceptés. C'est à eux de savoir discerner

s'ils sont aptes ou non à profiter de l'enseignement qui leur est offert, et à ne pas se faire inscrire si cela doit constituer pour eux une dépense improductive. Rien ne les y oblige, et on ne leur refuse rien de ce qu'ils demandent. Ils sont admis à leurs risques et périls.

Comme on le voit, c'est une tout autre conception. Je ne fais ici la critique ni de l'une ni de l'autre; je constate le fait, comme je constaterais aussi bien, si j'avais à faire un cours de géographie, que l'Europe et l'Amérique ne sont pas situées du même côté de l'Atlantique; et j'en conclus simplement qu'il ne faut pas, à cause d'une pure similitude de nom, se figurer que ce qu'on dénomme « Conservatoire » aux États-Unis ou en Angleterre, est identique à ce qu'on appelle du même nom sur notre vieux continent, ce qui est déjà très important, bien que ce ne soit, à vrai dire, qu'une simple question de mots. Mais encore faut-il, pour bien se comprendre, s'entendre sur les mots.

Dans ce qu'on appelle « Conservatoire » en Amérique, il faut voir ce que nous appellerions chez nous une « école libre », une école formée par un groupement de professeurs agissant pour leur propre compte, et associés dans le but d'attirer à eux la clientèle, de constituer une agglomération importante et nombreuse, comme aussi de former des élèves brillants.

Le plus florissant établissement d'enseignement musical des États-Unis me paraît être le Collège musical de *Chicago* (1867). Là, les élèves peuvent

entrer à tout âge et à toute époque de l'année, mais ils ne sont pas admis pour moins d'un terme, ce qui signifie dix semaines; le prix d'un terme varie de vingt à trois cents dollars, selon la nature des études. Toutefois, on reçoit des élèves demi-gratuits et même gratuits, qui doivent être recommandés par une personne de confiance, et dont le nombre est déterminé au commencement de chaque année; pour ceux-là, naturellement, on réclame des preuves d'aptitude.

Le nombre prodigieux des élèves, trois mille environ, ne paraît guère être surpassé, dans le monde entier, que par la « Guildhall School » de Londres; et pourtant je n'y vois que soixante et un professeurs, ce qui semble hors de proportion.

A la suite d'examens et concours, sont décernés : des certificats de professeurs (diplôme gradué); de bachelier en musique (diplôme d'artiste); de maître de musique, *avec décoration* (!). Je ne crois pas que cela existe nulle part ailleurs.

Composition, formes, contrepoint, fugue, canon, harmonie, théorie, solfège. — Chant, chœurs. — Diction, opéra, art dramatique. — Maintien, danse et chorégraphie, pantomime, escrime. — Piano, orgue, violon, violoncelle, flûte, clarinette, basson, cornet, ensemble. — Histoire de la musique, analyse des pièces. — Français, allemand, espagnol, italien.

Il y a aussi, à Chicago, le Conservatoire Américain (1886), qui accepte tous les élèves, même les commençants, moyennant cinq à quatre-vingts dollars par terme de dix semaines, c'est-à-dire vingt à trois cent vingt dollars pour une année de quatre termes, selon les classes et les degrés.

Il y a soixante-huit professeurs et environ douze cents élèves. Un certificat d'études coûte cinq dollars; un certificat de professeur, dix dollars; un diplôme, quinze dollars.

Composition, contrepoint, harmonie, orchestration, solfège. — Chant. — Diction, déclamation. — Maintien, pantomime, escrime, art du costume. — Piano, orgue, harpe, violon, violoncelle, flûte, clarinette, cornet, trombone, mandoline, guitare, *banjo*, ensemble. — Musique d'église, oratorio. — Classe normale, littérature. — Français, allemand, italien.

Après le Collège musical de Chicago, je crois qu'il faut placer le Conservatoire de musique de *Boston* (1867), où quatre-vingt-six professeurs instruisent dix-neuf cent soixante élèves, qui sont reçus à toute époque de l'année et à tout degré d'avancement, et doivent payer de cinq à trois cents dollars par terme de dix semaines, suivant les classes. Il y a des examens fréquents, deux fois par terme : un certificat ne coûte qu'un dollar; un diplôme, cinq dollars.

On y trouve aussi, au prix de quatre dollars et demi à neuf dollars, des chambres pour cinq cent cinquante jeunes filles pensionnaires, qui, pour les repas, location de pianos d'étude, fournitures scolaires, etc., ont un tarif spécial.

Le programme est formidable, et n'embrasse pas seulement la musique, il s'étend aux arts du dessin.

Composition et analyse, direction, orchestration, instrumentation, harmonie, solfège, théorie. — Voix, chant, chœurs. — Déclamation lyrique, art dramatique, opéra, diction.

physiologie de la voix, hygiène de la voix et de l'oreille, phonétique, anatomie. — Exercices physiques. — Piano, orgue, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, cor anglais, ténor-horn, alto-horn, euphonium, baryton et trombone, tuba, saxophone, *tambour*, timbales, quatuor à cordes, ensemble, orchestre, musique militaire, musique d'église (oratorios et chœurs). — Accord, acoustique, rhétorique, mathématiques, lecture (obligatoire, une heure par jour), littérature. — École de professeurs. — Français, latin, italien, allemand. — *Sténographie*. — *Beaux-arts, dessin, peinture, portrait, sculpture sur bois, broderie d'art.*

Très considérable aussi est le Conservatoire de *Philadelphie*, qui contient une installation pour deux mille cinq cents élèves, avec des dortoirs et une pension pour jeunes filles, auxquels suffit un personnel de cinquante-cinq professeurs.

Tous les élèves sont admis, même ne sachant encore rien; l'année scolaire est divisée en quatre termes de dix semaines, pour chacun desquels il est perçu de cinq à cent dollars. Les diplômes pour ceux qui ont terminé leurs études de façon satisfaisante se payent quinze dollars; les certificats de fin d'année, cinq dollars; les élèves qui sont restés moins longtemps reçoivent une simple attestation, qui paraît gratuite.

Composition, harmonie et théorie, direction d'orchestre, analyse, formes, interprétation et orchestration, solfège, dictée. — Chant, ensemble vocal. — Oratorio, opéra, art dramatique, déclamation, diction. — Piano, orgue, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, trombone, tuba, cornet, alto-horn, cor anglais, saxophone, *timbales, tambour, xylophone, cloches, mandoline*, guitare, *cithare, banjo* (sic), ensemble instrumental, orchestre et orchestre militaire, symphonies à huit mains. — Histoire de la musique, littérature. — Langues vivantes. — Accord du piano.

Le Conservatoire National de musique d'Amérique, à *New-York* (vers 1885), quoique relevant d'une entreprise privée, se rapproche davantage, par l'esprit de son règlement, des établissements européens : les élèves y sont reçus sans distinction d'âge ni de nationalité, mais à la condition de faire preuve d'un certain degré d'aptitude, et certaines places sont réservées gratuitement aux élèves sans ressources et dont le talent promet. Les autres doivent payer de quinze à deux cent cinquante dollars par année scolaire de huit mois.

Pendant la période d'été (de mai à août), des classes ont lieu à l'usage des étudiants des écoles situées en dehors de la ville, des séminaires, etc.

Il y a quarante-huit professeurs.

Composition, contrepoint, harmonie, accompagnement, théorie, solfège. — Chant, chœurs. — Opéra, oratorio, diction, art scénique. — Escrime. — Piano, orgue, harpe, tous les instruments de l'orchestre classique, trombone, cornet, cor anglais, musique de chambre, orchestre. — Histoire de la musique. — Italien.

A *Baltimore*, le Conservatoire Peabody (1868), qui porte le nom de son fondateur, comprend deux écoles, dont l'une préparatoire et absolument élémentaire, et occupe trente-sept professeurs. On y compte approximativement sept cents élèves, qui payent, suivant les classes qu'ils suivent et le nombre de leçons, de quinze à cent cinq dollars, et reçoivent, à la suite des examens, des certificats d'études, des diplômes et des mentions honorables.

Composition, harmonie, solfège. — Chant, chœurs. —

Piano, déchiffrage au piano, orgue, harpe, violon, violoncelle, flûte, clarinette, hautbois, cornet, musique d'ensemble, orchestre. — Acoustique, histoire de la musique. — Français, italien, allemand.

En dehors des États-Unis, au Mexique, le Conservatoire national de *Mexico* paraît avoir une certaine importance, puisqu'il occupe soixante-deux professeurs ; on voit dans son programme des noms de classes dont je ne saisis pas très nettement l'utilité :

Harmonie et composition, solfège, théorie, *graphique musicale*. — Chant, chant choral. — Piano, harpe, instruments d'orchestre, *psaltérion*, musique de chambre. — Acoustique et *phonographie*. — Français, italien.

Dans l'Amérique du Sud, je n'ai connaissance que de deux écoles musicales : le Conservatoire de *Bogota* (Nouvelle-Grenade), avec vingt-huit professeurs, ce qui est beaucoup pour quatre-vingt-six élèves, et un programme assez mesquin :

Contrepoint et fugue, harmonie, solfège et théorie. — Vocalise et chant. — Piano, orgue, tous les instruments de l'orchestre classique, trombone, orchestre. — Italien.

Plus mesquin encore, incomplet même, semble être celui du Conservatoire de *Buenos-Aires* (Confédération Argentine), qui ne compte d'ailleurs que douze professeurs et six auxiliaires. On y délivre pourtant des prix consistant en médailles et en petites sommes d'argent, même des diplômes de professeur.

Harmonie et composition, solfège. — Chant. — Piano, harmonium, violon, alto, violoncelle, flûte. — Histoire et esthétique de la musique.

Enfin nous pouvons signaler l'existence en Australie du petit Conservatoire de *Sydney* (1894), fondé par un comité de patronage dans lequel je retrouve plusieurs noms d'artistes amis et de haute valeur, où l'on paye un droit d'entrée variant de six schellings à une livre un schelling, et où l'on n'hésite pas à offrir aux élèves... un grand diplôme de mérite..., probablement assez relatif.

Orchestration, contrepoint, fugue, harmonie, théorie, solfège. — Chant. — Piano, violon, violoncelle, déchiffrage instrumental et vocal.

Nul doute qu'il n'existe, dans l'Amérique du Sud et peut-être même en Australie, des établissements plus importants et d'une organisation plus avancée; mais il faut savoir se borner, et au surplus il est vraisemblable que leur connaissance ne saurait apporter à notre étude que peu d'éléments nouveaux. Nous pouvons donc, sans scrupules, la limiter ici, étant donné le but poursuivi. Je regrette pourtant vivement de n'avoir pu me documenter sur le Canada.

A les parcourir superficiellement, il est tout naturel que ces divers programmes paraissent presque semblables entre eux ou n'offrir que des différences du plus au moins; il en est cependant dans lesquels on peut regretter de voir figurer, à côté d'études sérieuses, celles du *banjo*, du *tambour*, du *xylophone*, des *cloches*, de la *cithare*..., instruments qui, tout en pouvant être utilisés à l'occasion par le compositeur dans un but pittoresque, comme aussi bien les castagnettes, les crotales,... en des pièces de caractère

descriptif, et par conséquent exceptionnel, n'en restent pas moins de simples joujoux, dont tout élève pourrait acquérir facilement le maniement, à lui tout seul, en s'en amusant pendant les mois de vacances. Il n'en est pas de ceux-là comme de la guitare et du cembalo, par exemple, instruments nationaux de l'Espagne et de la Hongrie, qu'on éprouve du plaisir à voir figurer honorablement dans les programmes d'étude de Barcelone et de Budapest, où leur absence serait une lacune regrettable.

L'intérêt réel, comme nous l'avons déjà dit, au sujet des écoles européennes, c'est d'étudier les règlements de chacune de ces écoles, d'en pénétrer l'esprit sans trop s'attacher à la lettre, d'en saisir par cela la valeur et les tendances, afin de devenir capable de juger par soi-même du degré de confiance que celles-là (ou d'autres) sont dignes d'inspirer.

C'est ainsi que chacun, en s'aidant des considérations de toute nature exposées dans ce dernier chapitre, des nombreux documents qui y sont accumulés, et des avis spéciaux sur chaque cas que contiennent les chapitres précédents, pourra discerner, librement et sûrement, de l'opportunité qu'il y a pour lui, en quelque lieu et en quelque circonstance qu'il se trouve, d'opter entre les différents procédés de l'*enseignement individuel*, de l'*enseignement collectif*, et de l'*enseignement par les Conservatoires*, comme aussi d'en obtenir les résultats les plus sûrs, les meilleurs et les plus artistiques, en rapport avec le but qu'il se propose d'atteindre; ce qui est l'objet unique de ce livre.

De tout ce qui doit offrir de l'intérêt à ceux qui ont à envisager de haut l'*éducation musicale,* c'est-à-dire les professeurs et les parents, comme de tout ce qui peut être utile aux élèves eux-mêmes en dehors de l'enseignement direct, je crois bien (et j'espère ne pas me tromper) n'avoir rien négligé, sauf un dernier point qui me paraît d'autant plus intéressant que personne ne semble guère y songer : c'est celui des *vacances,* de l'emploi ou du non-emploi des vacances.

Peu de gens, en effet, à part ceux qui font des choses de l'enseignement l'objet de leur sollicitude permanente et d'observations soutenues, se rendent un compte exact de tout ce qu'un élève peut arriver à oublier en un trimestre d'inactivité cérébrale complète et d'éloignement total du sujet habituel de ses occupations journalières.

Or, dans toutes les écoles, aussi bien que dans les lycées, collèges et autres établissements d'instruction générale que dans ceux qui visent, comme les Conservatoires, à un point spécial, il existe des vacances annuelles, qui durent en moyenne trois mois. De plus, dans le courant de l'année scolaire, sont ménagés des congés de quelques jours, à Pâques, au moment du renouvellement de l'année, etc.

On pense bien qu'ennemi juré du surmenage, je ne suis pas hostile aux vacances et à la détente générale qu'elles amènent ; j'y vois, au contraire, la plus belle occasion, le moment le plus propice pour voyager, c'est-à-dire s'instruire en se distrayant; je les trouve utiles et indispensables. C'est à ce point que

je désapprouverais péremptoirement un élève qui, ayant travaillé à peu près normalement et comme il convient pendant toute l'année scolaire, se proposerait, par excès d'ardeur, de n'en point profiter pour se reposer et prétendrait poursuivre son travail comme si de rien n'était. Ce serait absolument insensé; surtout chez l'enfant et l'adolescent, l'esprit ne doit pas être tendu perpétuellement vers les mêmes idées, et ces temps de repos constituent une sage mesure.

Mais toute exagération est fautive, et il n'est pas un professeur attentif qui n'ait observé, notamment en ce qui concerne les études d'art, qu'au retour des vacances les élèves ont perdu quelque chose de leur habileté acquise, et qu'il leur faut plusieurs semaines de travail pour se retrouver au même point où ils étaient avant ce temps d'arrêt. Cela se remarque non seulement pour la pratique du chant, ou celle d'un instrument, choses qui tiennent toujours quelque peu de la gymnastique, mais aussi bien dans les études purement intellectuelles et cérébrales de l'harmonie, du contrepoint et de toutes les branches qui touchent à la composition : l'esprit a perdu quelque chose de sa souplesse, et une certaine période d'entraînement lui est nécessaire, tout comme au mécanisme, pour recouvrer dans leur plénitude toutes les facultés développées par l'étude antérieure. C'est donc là un autre écueil, celui dans lequel on tombe le plus souvent.

On peut aisément les éviter l'un et l'autre en s'imposant, sans que cela nuise en rien au repos

nécessaire, de consacrer chaque jour *une heure*, pas plus, à se maintenir en bon état, ce qui est toujours faisable, avec un peu de bon vouloir, même en voyage, encore mieux en villégiature. Cette heure peut être employée par l'instrumentiste à faire simplement des gammes et des exercices, par l'harmoniste ou le fuguiste à relire des traités, ou à résoudre sur le papier quelques courts problèmes; au chanteur, il suffira même d'une demi-heure de vocalisation pour ne pas laisser sa voix se rouiller; mais pas d'interruption totale : c'est un grand tort de se figurer qu'en se sevrant totalement de musique pendant deux ou trois mois, on s'y remettra ensuite avec d'autant plus d'ardeur et de profit. C'est un raisonnement faux, qui ne peut venir à l'esprit que de ceux qui n'ont pas l'amour de l'art, qui font de la musique comme ils feraient des bottes. Pour les autres, les artistes dans l'âme, ce sera une véritable satisfaction, sans chercher à progresser, puisqu'il s'agit d'une période de repos, d'éprouver ce sentiment qu'on ne perd pas de terrain, qu'on couche sur ses positions, et que, le moment venu, on reprendra la marche en avant au même point où on l'a interrompue. C'est là la véritable façon intelligente de comprendre les vacances, et cela ne les empêche pas le moins du monde de produire l'effet de détente et de délassement qu'on est en droit d'en attendre.

Et maintenant, esquissons un bref résumé :

Tout ce qui est de la musique considérée comme Langue s'apprend le mieux par la fréquentation de ceux qui la savent parler et le frottement avec d'au-

tres qui l'étudient; on ne saurait l'apprendre trop jeune.

Tout ce qui est de la musique considérée comme Art s'apprend le mieux par la contemplation et par tout ce qui peut élever l'esprit, par les études littéraires, les voyages, le contact de grands artistes; la virtuosité vocale ou instrumentale réclame un travail paisible, mais prolongé et incessant.

Tout ce qui est de la musique considérée comme Science s'apprend le mieux par l'observation et la réflexion, par l'étude analytique et approfondie des civilisations musicales des temps passés; on y est apte à tout âge.

L'*enseignement collectif* paraît être le meilleur pour les études élémentaires enfantines, et ensuite pour tout ce qui se rattache à la théorie, même la plus élevée.

L'*enseignement individuel* est préférable pour l'étude du chant et des instruments.

L'*enseignement par les grands Conservatoires* participe des deux avantages.

Quant à la durée normale à assigner aux études, elle est aussi variable que le sont les aptitudes et les tempéraments; mais il faut toujours qu'elle soit longue si l'on veut qu'elles soient bonnes; l'art étant infini, il en est de même des études artistiques, et l'excellent Schumann, que j'ai le regret de citer ici pour la dernière fois, exprimait une haute vérité philosophique lorsqu'il disait qu'*on n'a jamais fini d'apprendre*[1].

1. Schumann, *loco cit.*

TABLE DES MATIÈRES

Imp. C. Lamy, 124 boul. de la Chapelle. Paris.



780.7
L411E
Lavignac
L'éducation musicale

